أكاديمية الفنون

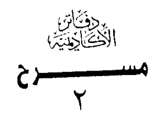
تجربتى

"القلب ما زال ينتظر"

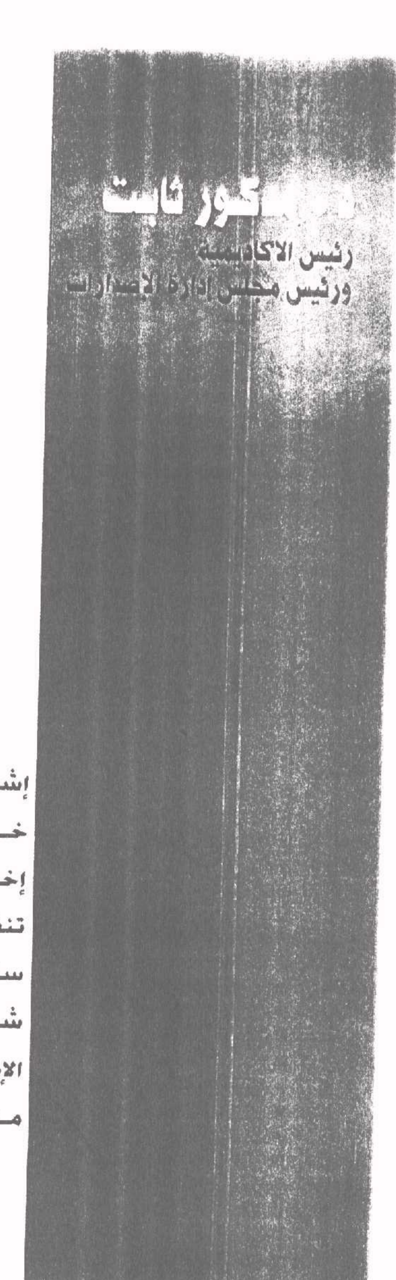
ورشة مسرحية فى شعر أمل دنقل

+ صور على C.d

د. محمد أبو الخير



مسرح
٢



ثابت
رئيس الاكاديمية
ورئيس مجلس ادارة الاصدارات

المحتويات


دفاتر الأكاديمية

بدأنا الاشتباك

ونقتحم حلم التنشئة الفنية

نداء الى وزارة التربية والتعليم

تقديم بقلم

د. مدكور ثابت



عندما تلقيت ورقة د. محمد أبو الخير حول "تجربته" فى الورشة المسرحية للنشء، للنشر ضمن مشروعنا الجديد "دفاتر الأكاديمية"، استدعت أوراق هذا الدفتر إلى ذهنى حلمًا كان قد بدأ بقرار عملى من وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى، وحمل رقم ٣٣٦ لسنة ١٩٩٣، عندما جاء نص القرار :

قـــــــــرر

(المادة الأولى)

- تشكل لجنة برئاسة السيد / حسين مهران على رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعضوية كل من :
- السيد الدكتور / مصطفى الرزاز
- السيد / السيد متولى راضى **رئيس الإدارة المركزية للبيت الفنى للمسرح**
- السيد الدكتور / مدكور ثابت **رئيس الإدارة المركزية للمركز القومى للسينما**
- السيد / سليمان جميل
- السيد / محمد السيد عيد
- السيد / سعيد عواد **(مقررًا للجنة)**

(المادة الثانية)

وضع خطة لامتزاج المواد الثقافية فى العملية التعليمية بالمدارس الجديدة والاستفادة من هذه المدارس كمراكز للإشعاع الثقافى.

(المادة الثالثة)

تقدم اللجنة تقريرًا بأعمالها للعرض على السيد وزير الثقافة فى موعد غايته شهر من تاريخه.

(المادة الرابعة)

على الجهات المختصة تنفيذ هذا القرار.

وزير الثقافة
رئيس المجلس الأعلى للثقافة
فاروق حسنى



وشرفت باجتماعات هذه اللجنة، التى عملنا فيها بدأب وحماسة قلما تعرفهما لجان العمل، وبذل كل عضو منها جهدًا، أقل ما يوصف به "العلمية والحلم الوطنى" ، حتى توج العمل بمجلد يحتوى على نحو ثلاثمائة صفحة طُبِعَ بمكتب رئيس اللجنة الأستاذ حسين مهران ، وجاء على صدر غلافه :

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

مشروع
التنمية الثقافية لطلاب المدارس

إعداد

حسين مهران	**سليمان جميل**
محمد السيد عيد	**السيد راضى**
مدكور ثابت	**مصطفى الرزاز**

القاهرة

١٩٩٤ م



وقد تضمن المشروع تخطيطًا برامجيًا على أسس منهجية، قابلة للتطبيق الفورى الذى تتبناه وزارة الثقافة، بمجرد تحقق التنسيق الإيجابى من جانب وزارة التربية والتعليم ، كما غطى المشروع كل مجالات التنمية الثقافية للفنون ، ومرجعنا فى ذلك هو المجلد المطبوع نفسه، ولكننى على سبيل التدليل بنموذج التفكير الذى كان يحكم المشروع، أطرح هنا جزءًا من ورقتى التخطيطية الأولى فيما يتعلق بمجال السينما، والتى كان عنوانها :

عناصر أولية
للتفكير فى تخطيط وبرمجة ورشة الإبداع السينمائى

(فى ضوء ورقة العمل المطروحة من أ. د. مصطفى الرزاز لبرنامج وضع المحتوى الثقافى لتلاميذ المدارس المصرية، ضمن خطة التعاون بين وزارة الثقافة والتربية والتعليم).

مرتكزات لتخطيط وبرمجة ورشة الإبداع السينمائى

أولاً : على عكس بقية الفنون ، لا يمكن الاعتماد على التلقائية وحدها كنقطة بدء لممارسة الورشة الإبداعية، فهو فن مصحوب بالحرفية المرتبطة بتكنولوجيا مركبة، وعليه يلزم:

تعليم وتعلم الحرفية جنبًا إلى جنب مع الممارسة الإبداعية، والمقترح من الناحية المنهجية هو دمج الشقين.

ثانيًا : تجتمع فى ممارسة فن الفيلم كل الفنون، بما يساعد على اعتبار الورشة السينمائية إطارًا برامجيًا للممارسة التكاملية لكل هذه الفنون.

ثالثًا : تعتبر الممارسة الإبداعية لفن الفيلم جوهرًا مفاهيميًا يتم إبداعه وتعليمه وتعلمه عبر ثلاث تكنولوجيات : السينما، الفيديو، الكمبيوتر. وعليه يمكن التخطيط للتجهيزات على أساس تقسيم برامجى مرحلى لكل منها.



الاستراتيجية المقترحة لبرمجة مراحل الـــــورشـــــة الســـيـنـــمـائـيـــة

المرحلة الأولى : التحريك (رسوم / صور / عرائس) :

ممارسة إبداعية تطبيقية ، واستيعاب أصل الاختراع فى الصور المتحركة / الفيلم.

المرحلة الثانية : حرفيات تقسيم العمل الفيلمى :

ممارسة إبداعية تنفيذية بالڤيديو ، واستيعاب التخصصات (سيناريو / إخراج / مونتاج / إنتاج / تصوير / ديكور / تمثيل / ماكياج / ملابس / صوت .. إلخ) واستيعاب التكاملية فى أدائها.

المرحلة الثالثة : مساحة أوسع فى التخصص السينمائى :

وهى المرحلة التى تتاح فيها فرصة اختيار التخصص السينمائى ، على ألا يكون اختيارًا محدودًا أو نهائيًا ، وهو ما يتم تحققه بإتاحة ثلاثة تخصصات يختارها التلميذ (مثلاً : التصوير ، والمونتاج، والإخراج، أو مثلا : الإخراج، والتمثيل فقط .. إلخ)، وتتضمن هذه المرحلة ممارسة الإبداع السينمائى بالكاميرا السينمائية، فى مقابل كاميرا الڤيديو كمجالين يتم الاختيار بينهما عند تحديد التخصصات الثلاثة داخل كل منها.

كان هذا مجرد نموذج للتفكير الذى تُرْجِمَ إلى برامج منهجية محددة حتى بزمن كل حصة وساعاتها ، فضلاً عن الجهد الذى بذله الأساتذة الآخرون فى بقية المجالات ، والذى مثل فى النهاية إثمارًا فرحنا به، كما شعرنا بالثقة التامة بأننا فى قلب الطريق إلى المستقبل المنشود.

لكن، ومع هذا الواجب الذى طرحته وزارة الثقافة دون أى تقاعس منها، فإن ترجمة الحلم على أرض الواقع لم تتحقق، إذ مرت الأيام، ثم السنون .. حتى تجاوزنا العشر سنوات من عمر الحلم / المشروع ، دون أن يأخذ مكانه على



الأرض، رغم علميته وواقعيته ، وفوق ذلك كله بساطته مع جديته ، بعد أن قدمت وزارة الثقافة عطاءها ومبادرتها بصدد هذا الحلم، الذى لا يزال متأججًا لدينا جميعًا .. ولم يخرجنى من ألمى الشخصى فى هذا التأخر، إلا عندما قدم إلىَّ د. محمد أبو الخير ورقته البحثية عن "تجربته" فى مجال الورشة الإبداعية للمسرح، فأدركت أن المبادرات الشخصية ما زالت هى الينبوع الذى يتواصل به الأمل فى أبناء مصر. حتى لو كانت هذه المبادرات وتحقيقها، ما زالت فى إطار وزارة الثقافة.

وهنا سوف يبدو اللجوء إلى عنوان يشير إلى "تجربة" لصاحب الدفتر (د.محمد أبو الخير) باعتباره منحى شخصيًا ، وإنه لكذلك فعلاً، فهذا هو ما أردناه، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن، ومنها ممارسات النقد المنهجى، فإذا ما وضعنا فى حسباننا منهجة الدراسة، يمكننا أن نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، ومن ثم فالخصوصية واردة فعلاً ، وهو ما نتحمس له، لكنها محكومة بالمنهج من ناحية، كما تطرح تنوعا من شأنه أن يقيم الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، وتضيف تنوعا أكثر من ناحية أخرى، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ"فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كليةً إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من

المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتنطع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما تحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين؛ احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائما مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها تواضعا وقوانين ومفاهيم فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما -بالضرورة- عبر تُجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالتواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك - إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور - إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى



يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" و -كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، **هما** : تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على



الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعالية للاشتباك، استهدافًا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدًا بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشبح"... وهو المساوى -عندنا- لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

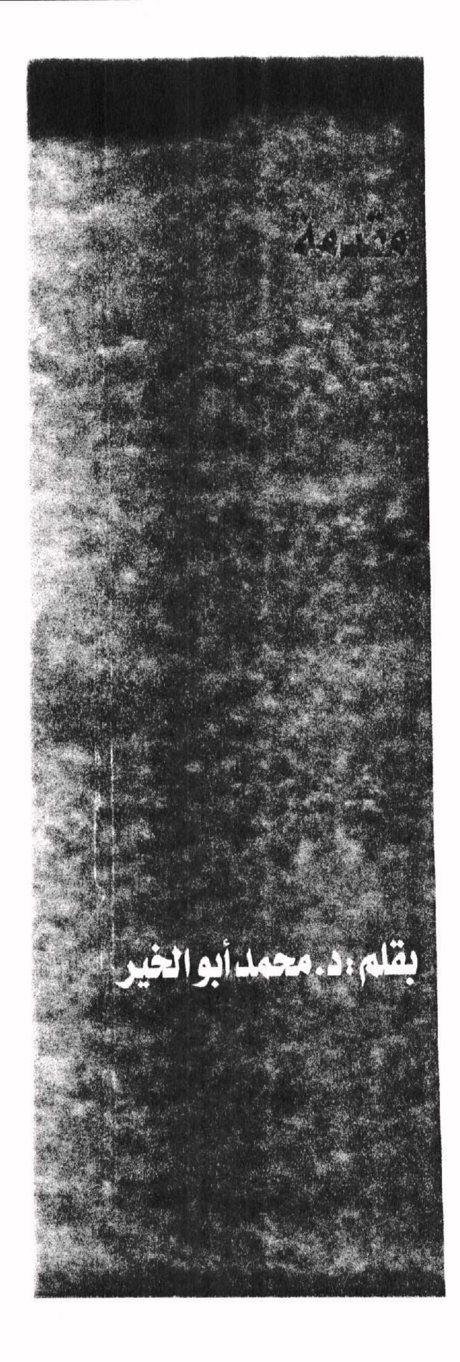
وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى يتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين. وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر "تجريبى" فى مجال الثقافة المسرحية لتنمية النشء فنيًا.

إننا - فى أكاديمية الفنون - نبادر بنشر أوراق هذه التجربة ، ضمن مشروع "دفاتر الأكاديمية"، ليس لمجرد أن الدكتور محمد أبو الخير أستاذ بالأكاديمية يحق له هذا النشر؛ ولكن لأننا نصر على تقديم نموذج المبادرة ، لنؤجج الحلم مرة أخرى، عندما تصبح مادة التجربة محلاً للدراسة والنقاش، وهو الهدف من سياسة الإصدارات بالأكاديمية، أى هدف الاشتباك والتفاعل مع الرأى العام الثقافى، ومع المجتمع.

د. مدكور ثابت

٢٠٠٥




مقدمة
بقلم: د. محمد أبو الخير

دفاتر الأكاديمية

إن الدراسة المنهجية فى أكاديمية الفنون بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، واحدة من العناصر المهمة فى تكوين الفنان لكى يفكر خارج الصندوق ، خارج المألوف ، خارج النمطية وفى الوقت نفسه فإن الدراسة خارج حدود العالم العربى حينما يركب الباحث الطائرة، ويحلق بها فى عنان السماء، وينظر من أعلى إلى كل الدائرة، ثم يهبط بالطائرة مرة أخرى على الشاطئ الآخر للمحيط فى جامعة ليدز متروبوليتان بإنجلترا Leeds Metropolitan ، ويلتقى أناسًا وثقافات متعددة ومغايرة، تتفتح له طرق جديدة، وتتبلور لديه وجهات نظر متعددة فى مختلف الموضوعات والقضايا ، وبخاصة فى أطروحات الفن، ومن بين هذه القضايا، الورشة المسرحية، كيف تتطور الفكرة من خلال أسلوب العمل الجماعى الذى يضم المخرج والمؤلف والممثلين ومهندس الديكور والموسيقى، وكيف تتطور الفكرة من كلمة إلى جملة حوار، ثم إلى موقف درامى يضم شخصيات متنوعة، وكيف تتم الصياغة للرؤية التشكيلية، وأيضا كيف تتطور الأحداث فى أثناء العرض المسرحى فى علاقته مع الجمهور، وهذه التجربة التى بين يديك أيها القارئ العزيز إنما هى محاولة لرصد تجربة مسرحية حاولت الخروج عن تقليدية إعداد العرض المسرحى، لذلك أرجو أن تكون هذه التجربة ذات فائدة لمحبى المسرح.

وتعد هذه التجربة دراسة حول " ورشة إبداعية " لدور المسرح وأهميته داخل قصر الثقافة، وذلك من خلال دورة تدريبية للإدارة المركزية للتدريب، بالهيئة العامة لقصور الثقافة فى عام ٢٠٠١ . كانت هذه الدورة تركز بشكل خاص على أهمية فن المسرح ، وذلك في إطار السياسات الجديدة للهيئة العامة لقصور

الثقافة لتدريب العاملين، لكي يكون لديهم القدرة على التعامل مع مفردات الفنون داخل منظومة قصر الثقافة بأسلوب علمى، وأيضا لكي تكون لدى المتدربين رؤية يستطيعون من خلالها البناء والتطوير، حيث إن الاهتمام بالفنون - وبخاصة فن المسرح - هو إحدى الركائز الأساسية لبرامج التنمية المستقبلية، وكانت أهداف البرنامج :

١- تزويد المتدرب بالمعارف والمعلومات عن فنون المسرح .

٢- إكساب المتدرب مهارات اكتشاف الموهوبين وأساليب رعايتهم من خلال فن المسرح الذى يجمع أنشطة مختلفة ومتنوعة.

٣- إثارة اهتمام المتدرب ووعيه بأهمية العمل من خلال فلسفة المسرح البسيط فى إمكاناته المادية والغنى بقدراته الفنية، وتوظيف تقنيات العمل وآلياته داخل قصر الثقافة لإنجاز أفضل منتج فنى، وذلك بالنهوض بمستوى الأداء ، وتحفيز العاملين فى مجال الأنشطة الفنية.

٤- وعى المتدربين بدورهم الإيجابى داخل قصور الثقافة، وبخاصة فى إطار العرض المسرحى منذ اختيار النص، حتى ليلة العرض الأولى وما بعدها.

وانطلاقًا من هذه الأهداف آثر الباحث أن تكون هذه التجربة محققة بشكل علمى وعملى معتمدًا على عنصرين جوهريين :

العنصر الأول: التفاعلية Interactive

نظرا إلى أن فن المسرح يحتاج إلى كثير من الفنون يتفاعل بعضها مع بعض لكى تنتجه، لذلك كان أول منظور للعاملين فى هذه الدورة أن تكون المشاركة والتفاعل بين مجموعة المتدربين هى حجر الأساس لكي يعبر كل منهم عن ذاته، ويبرز قدراته الفنية داخل إطار المجموعة في شكل فردى وجماعى ، سواء بالأفكار، أو بالتمثيل، أو بالرسم ، أو تنفيذ الديكور، أو الإدارة المسرحية ، أو المساعدة فى الإخراج .. إلخ.

العنصر الثانى : التعليم عن طريق العمل Learning by Doing

إن فن المسرح ليس فنا متخيلا؛ وإنما هو فن عملى يعتمد على إنتاج الفنون وتضافرها بعضها مع بعض فى إبداعه، ومن ثم كان من الضرورى ممارسة هذه



الفنون وتعلمها عن طريق الممارسة العملية، وخاصة أننا فى مجال ورشة فنية، يجب أن تعتمد على الفعل ، وعلى التفكير ، وعلى تنفيذ هذه الأفكار في شكل عملى، ومحاولة المقارنة بين ما هو متخيل ، وما هو واقع حقيقى ، وإلى أى مدى كان تنفيذ الفكرة عمليا يحمل قيما إيجابية أو سلبية ، وما معوقات ذلك، وكيفية وضع الحلول. إنه النقد الذاتى ، ومحاولة استبصار المنهج الذي نعمل به في الورشة الفنية.

منهج العمل THE METHOD OF WORK

اعتمد منهج العمل مع المجموعة على فلسفة مجموعات النقاشGROUP DISCUSSION ، سواء أكان ذلك فى إطار المجموعة الكبيرة، أم المجموعات الصغيرة، وكما يوضح مورجان MORGAN ، حيث إن هذه الفلسفة " فعالة وجيدة فى تبادل الآراء ، وتعرُّف وجهات النظر المغايرة، مما يساعد على خلق رؤى ابتكارية، وأيضا الحث على العمل التعاونى والجماعى، مما يشيع روح الألفة فى العمل، وهذا يعين على تفهم الموضوع المراد بحثه" [1] . كما أنه من الضرورى فى طرح الموضوعات الأساسية أن تكون فى إطار المجموعة الكبيرة ، وذلك لتوضيح الهدف العام أو المشكلة الأساسية، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الموضوعات الفرعية، التى تكون فى إطار المجموعات الصغيرة، وذلك لمحاولة البحث بشكل أكثر دقة، وأكثر عمقًا، ثم يحدث أن تتلاقى المجموعات مرة أخرى، وهكذا .

مجموعة كبيرة ONE GROUP

تم اللقاء مع جميع الأعضاء المشتركين فى الدورة فى اجتماع عام لتوضيح الهدف الذي ترمى إليه الورشة الفنية، وهو تعرُّف فنون المسرح ، وعمل عرض مسرحى في نهاية الدورة تقوم به المجموعة (القادة الثقافيون)، وتم استعراض مراحل إنتاج العمل المسرحى بشكل تفصيلى، بداية من اختيار النص المسرحى وعناصر مقوماته الفنية، ثم اختيار فريق العمل من مخرج ومهندس ديكور وموسيقى، وعمل البروفات الأولية ، ثم البروفات النهائية ، ثم العرض المسرحى، وذلك من منظور القائد فى قصر الثقافة، وفى النهاية كان هناك تساؤل مع المجموعة عن كيفية اختيار النص الملائم للمشاركين، وأيضا للفترة الزمنية للدورة، والتى تستغرق ستة أسابيع، هل يكون النص المسرحى من النصوص الأدبية المصرية أو العربية أو العالمية؟ أو تقوم المجموعة بابتكار نص مسرحى

دفاتر الأكاديمية

وتأليفه عن طريق طرح فكرة ثم تطويرها من خلال فلسفة الارتجال؟ ومن خلال فلسفة التفاعل والمشاركة والمناقشة الحرة، كانت هناك ثلاثة آراء مختلفة حول هذا الوضوع :

اولا : بعضهم وافق على وجود نص أدبى منشور ؛ وذلك لأن :

١- المؤلف له خبرة عريضة بالكتابة ، ومن ثم فإن مقومات النص محققة للعمل الفنى .

٢-اختصار الوقت .

٣- عدم القدرة على الكتابة، وإعداد نص مسرحى جاهز للتنفيذ .

ثانيا : بعضهم الآخر كانت له روح المغامرة ، وأيد فكرة كتابة النص ، وذلك لأسباب منها :

١- محاولة اكتشاف عالم الكتابة المسرحية والاقتراب منه بأسلوب عملى من خلال الممارسة .

٢- تفهم حرفية الكتابة المسرحية .

٣- الاعتماد على القدرات الذاتية .

٤- اكتشاف قدرات الدارسين ومهاراتهم .

ثالثا : رأى الفريق الثالث أن يأخذ جانب الوسطية والتعادلية فى محاولة كتابة نص مسرحى، أو بمعنى أكثر دقة إعداد نص مسرحى من مادة أدبية موجودة بالفعل ، وهى لمجموعة أشعار تدور حول فكرة، وخاصة أنه كان ضمن الدارسين مجموعة من الشعراء . وبعد النقاش استقرت المجموعة على أن تكون الأشعار لأمل دنقل؛ لأن سمات لغته تتميز بالدرامية فى بناء قصائده كما سنشرح فيما بعد فى القصائد المختارة من أشعاره " أمل دنقل ... الأعمال الشعرية" (٢) .

لقد كان الطريق إلى ذلك العمل صعبا - إن جاز التعبير - مع مجموعة من الهواة ، وليسوا من الممثلين المحترفين، حيث التعامل مع اللغة فى أرقى صورها، وهى الشعر ، وهذا لا يحتاج فقط إلى تمكن من سلامة اللغة نطقا ونحوا ، وكذلك قواعد الإلقاء، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإحساس والتعبير عن الحالة الوجدانية للحظة الدرامية الكامنة فى باطن اللغة الشعرية، هذا بالإضافة إلى



قلة خبرة المشاركين بالصعود إلى خشبة المسرح وعمل أداء تمثيلى، ولكن الذى ساعد على تذليل هذه العقبات إنما هو حب المجموعة للغة العربية ، والرغبة الصادقة فى اقتحام عالم الشعر، وأيضا الجدية الدءوبة فى التدريبات، والتعاون المثمر بين أفراد المجموعة، هذا دفعنى - بصفتى مخرجًا - إلى أن أبحث عن الجمال والشاعرية فى اللغة المسرحية لكى ننسج منها عملا فنيا، ثم بدأت مجموعات العمل.

مجموعات صغيرة SMALL GROUPS

قُسِّمَت المجموعة الكبيرة إلى مجموعات صغيرة ، وأعطى الباحث كل مجموعة أقلامًا وأوراقًا لكي تدون كل منها الأفكار التي يمكن أن يدور حولها النص المسرحى، بحيث تكون لهذه الأفكار علاقة بالنصوص الشعرية المختارة، وبالفعل قامت كل مجموعة بتبادل الأفكار بعضها مع بعض ، ومناقشة المفاهيم التي تطرحها كل قصيدة مع المجموعات الأخرى ، وكانت أهم هذه الأفكار :

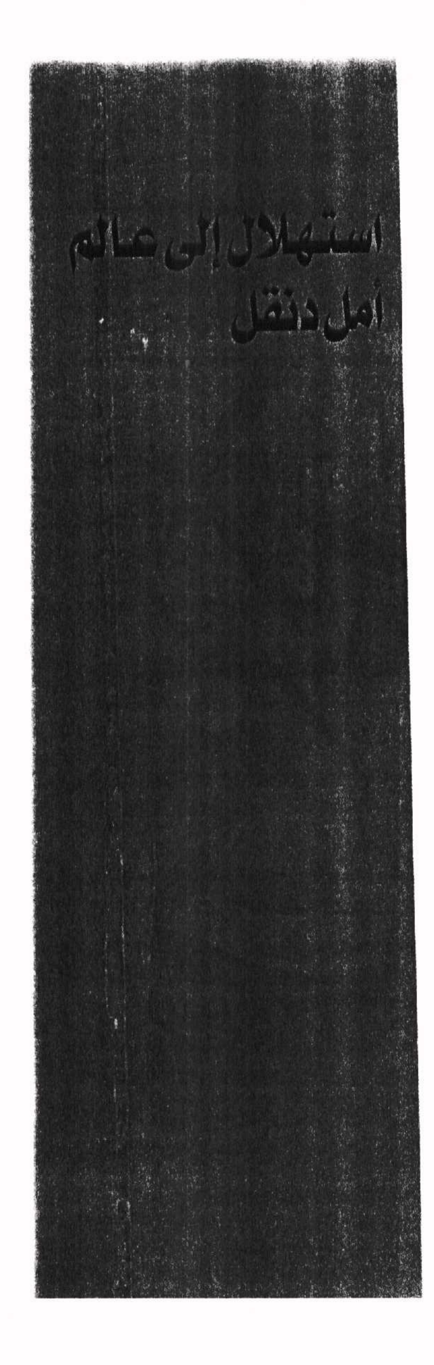
- الوطن .
- الاهتمام بالروح القومية .
- الانتصار على الهزيمة.
- طاقة النور فى المستقبل .
- الاهتمام بالإنسان .
- مصر نهر عطاء.
- رحلة إلى العالم الآخر .

إن التنقل بين المجموعة الكبيرة، والمجموعات الصغيرة إنما هو محاولة لمعرفة الموضوع المناقش عن قرب، وأيضا لإيجاد أبعاد جديدة فى القضية المطروحة للمناقشة. إن هذه العلاقة الجدلية تولد الأفكار ، وتولد الابتكار. إنه المنهج التفاعلى ACTION RESEARCH [٣] الذى يدرس المشكلة ويحللها عن قرب. وقد استخدام الباحث منهج السؤال THE SYSTEM OF QUESTION [٤] مع المجموعة لكي يتعرف الأفكار، وأيضًا لكي يربط بين الأفكار بعضها ببعض، ويستبعد الأفكار المتشابهة ، ويطور الفكرة إلى مراحل وأبعاد مختلفة ، فمثلا

كيف تكون البداية؟ كيف تتطور الأحداث من البداية إلى العقدة والذروة؟ كيف تكون الانفراجة ونهاية العمل؟ كيف يمكن استنباط شخصيات مختلفة إنسانية أو حيوانية من داخل القصائد الشعرية؟ الصوت الواحد داخل القصيدة الواحدة؛ هل سيؤديه شخص واحد ، أو يمكن أن ينشطر هذا الصوت إلى أصوات متعددة.

وانتهى النقاش إلى أن البداية لهذا المشروع المسرحى ستكون بالكلمة وأهميتها، ثم تتطور الأحداث إلى مشكلة الإنسان وتأزمه فى علاقته بالعالم الإنسانى الكبير، والعالم الوطن، والعالم الذات، ثم الانفراجة بطاقة النور، ورفض البكاء، والعمل بجد من أجل غد أفضل وأجمل فى مصر الوطن. إن دور الفن من خلال هذه النظرة لم يعد مرآة للحياة؛ وإنما أصبح مصباحا ينيرها ويضيف إليها عوالم جديدة. ولكى يكون هناك تنوع فى الأداء، وإعطاء فرصة للمشاركين للقيام بأدوار تمثيلية متعددة ومتنوعة، استقر الأمر على أن القصيدة يمكن أن تقسم إلى شخصيات وأصوات متعددة، وأيضا فإن الصوت الواحد داخل القصيدة الواحدة يمكن أن يؤديه كثير من الشخصيات. ولقد كان من الضرورى والجوهرى لهذا العمل معرفة سمات عالم أمل دنقل الشعرية من خلال القصائد المختارة للعرض المسرحى.




استهلال إلى عالم
أمل دنقل

دفاتر الأكاديمية

أمل ... واحد من أميز المبدعين، وأظهر الكتاب الشعراء الذين وقفوا شوامخ بين عمالقة كتاب مصر والوطن العربي، "مهما بلغت نسب التصفية التى تصور خريطة الموقع الأدبي والثقافي ، فإن أمل يظل من بين أهم هذه الأسماء التى تحدد المعالم الرئيسية لتلك الخريطة " (٥).

حب الوطن / الشعر

ولقد أذكت قطرات محبرته ديوان الشعر العربي بكل ما هو فائق، وجاد، وحقيقي. يسعي بهذه القطرات دومًا نحو الحرية، ولو برصد ملامح الانكسار حانقة، مدمرة، قاسية، ويسعى بهذه القطرات دوما نحو النور، والإشراق، ولو بإظهار كآبة.

الظلمة ومرارة الغبار

ولأنه شاعر لم يعرف لنفسه وظيفة - حتى بمفهومها الرتيب التقليدي - غير الشعر ؛ فقد أجازه هذا الشعر إجازة التميز، فها هو يعلن عن نفسه: " أنا لم أعرف لى عملا أو مهنة غير الشعر، لم أصلح فى وظيفة، ولم أنفع فى عمل آخر.. إننى كنت راهبا فى محراب الشعر وحده .. أنت لا تستطيع أن تكون موظفا وكاتبا أو صحفيا وشاعرا ، الكتابة موقف متصل ، أن تكون أو لا تكون ، تكتب أو لا تكتب " (٦). وهو لم يخذل قط الشعر، ولا جمهور الشعر ، ولا أحباء الكلمة عامة، ولا المتطلعين إلى مكامن القوة والتغير والتجديد، " فعلى مستوى الساحة المصرية استطاع أمل منذ الستينات بموهبته الصادقة ورؤيته المتقدمة أن يدفع فى جسم القصيدة المصرية بدماء جديدة حارة ، أنقذتها من ورطة الجمهور الذى بدت عند قصيدة الشعر الحر عند روادها ، عاجزة عن أن تتجاوز ذاتها ، وتكسر طوق بداياتها " (٧) . وظل بهذه القوة والطاقة ملتزمًا بوطنيته ، وحرية وطنه فى كل موضع يرصده ، وفى كل حرف ينطقه، غير منخدع بأفكار القومية، أو الوطنية التى لا تقف بإسهاماتها عند الشعار، ولكنها تتجاوزه إلى الفعل ،



الفعل الإيجابي الحق الصادق لتطوير الوطن .

الميلاد / الوطن

" ولد الشاعر أمل دنقل فى ٢٣ يونيو ١٩٤٠ ، فى قرية القلعة ، الواقعة فى محافظة " قنا " بصعيد مصر. كان أبوه من خريجى الأزهر، يعمل مدرسا للغة العربية ، ويكتب الشعر. تلقى " أمل " تعليمه فى قنا، وحين أتم المرحلة الثانوية انتقل إلى القاهرة للالتحاق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، لكنه سرعان ما هجرها ملتحقا بالعمل فى مصلحة جمارك الإسكندرية، ثم استقال من عمله وعاد إلى القاهرة ليعمل بمنظمة تضامن الشعوبً الأفرو - آسيوية (من الصعب القول بأنه استقر فى عمل ما) " [٨] . ولد أمل ومعه ملامح كبرياء وطنه، ولد وانشق من ألفة الجماعة الصغيرة فى قريته لينهض بأمته من خلال العاصمة. ولد والإنسان العربي ، والمصري ، والإنسان الإنسان غايته. وهو يتجاوزه حينًا ليحادث الخيول والطيور والزهور فى واقعه المرئي ، ويتجاوزه حينًا آخر بحضور هذا الإنسان بوقته الآني وملامحه الحالية إلى إنسان الخيال الحلم ، الإنسان قديمًا ، أو الإنسان خيالاً ؛ المهم الإنسان الذى يفعل ويقاوم ويتحرر .

لواء التجديد

وأخذ منذ هذه اللحظة ، ومنذ حمله اللواء الفكرة، يسعى إلى أن يكون واحدًا من رواد جيله والجيل الذى سبقه. وثمة اختلافات بين جيل أمل والجيل الذى سبقه من المهم أن نوردها فى المقدمة ، لأنه بناءً عليها وتماسًا معها سوف يقف على كثير منها تحليل النصوص المختارة، التى نسعي من خلال مجملها أن نعبر عن قضايا دنقل وسماته فى الكتابة ، ويجدر بنا أن نوردها على لسانه هو:

> " إن قصيدة شعراء جيلى مختلفة فى أشياء كثيرة جدًا عن قصيدة صلاح وحجازى. بادئ ذى بدء أن استخدام صلاح عبد الصبور للأسطورة كان مختلفا عن استخدام جيلنا. كان جيل صلاح يعتمد التراث اليونانى والتراث الإغريقى، معتبرًا أن الانتماء للتراث العالمى هو واجب الشاعر، بينما جيلى اعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربى هو المهمة الأولى للشاعر، هذه نقطة فنية. وهناك



الاهتمام بنقاء اللغة العربية؛ فقد كان يمثل أيضًا فارقًا بين جيلنا وجيل صلاح. فقد كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح أن تقترب اللغة من اللهجة المحكية أو اللهجة العامية، فى محاولة للاقتراب من الشعب ومن الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، وإنما بقدرتها على التعبير الكامل عما يجيش فى صدورنا، وأن تكون هناك لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة، وليست أيضا اللغة الرخيصة أو العامية. هذا فارق أيضًا. فارق ثالث هو الاعتماد على طرق التعبير الحديثة فى الصورة؛ مثلاً استخدام تكنيك السينما، الاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء فى الفنون التشكيلية أو فى السينما والمسرح. كان هذا أوضح عند جيلنا من جيل صلاح "[٩].

يمكن القول إنه بالنسبة إلى الجيل السابق لأمل دنقل، وباستثناء بدر شاكر السياب، كان هناك وقوع فى أسر السهولة واليسر فى تركيب القصيدة، من حيث بساطة التركيب، وبساطة البناء، التعبير عن فكرة واحدة، فى حين يري جيل أمل أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مركب فلا بد أن تكون القصيدة مركبة. وهو فى هذا السياق لم يكن نبتا دون جذور ودون تأثير، فلقد ذكر وعلى لسانه هو أيضا: " لقد تأثرت بشعراء كثيرين، ولكن أكثرهم تأثيرًا فى نفسى كان محمود حسن إسماعيل من جماعة أبوللو، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطى حجازى، فى بداية تأثرى بحركة الشعر الحديث. أما الشاعر الذى أحببته كثيرًا فهو ت. س.إليوت، وكذلك لوى أراغون" [١٠].

كونته اللغة وصهرته التجربة ليخرج بما تفرد به عن هؤلاء وهؤلاء " تسألنى عن بعض المكونات التى تكونتنى؟ الأصل هو الإحساس باللغة الإحساس باللغة بشكل جمالى. ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوى للتعبير عما فى ذاتك. ثم إن الذات ليست منفصلة عن الآخرين، وإنما هى جزء من المجتمع. ثم إنك لا بد أن تتمتع باستقلالية فردية، وهذا يستتبع أن تتخذ موقفًا مستقلاً عن الأشياء. ثم لا

بد من إدراك الأشياء بشكل مختلف عن المسلم به. إذا كان المسلم به هو كذا، فإذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى، فماذا يحدث؟ أى ما يسمونه بقلب المسلمات" (١١) . ويؤدي دنقل دوره بسلام ؛ سلام القوة والتحدى، لا سلام الذلة والانسكار، دوره باقٍ معنا ، لم يغادرنا قط ، فقد صدقنا فى حبه لنا ولوطنه ولأمته، ونحن إذ نقومُ بهذه التجربة نحاول أن نَصْدُقه بعضًا من نبله وتضحيته .

أشعار أمل دنقل بين المشهد الدرامى وبيانية اللغة

سيطرت الروح الدرامية على أمل دنقل فى معظم كتاباته، ولعل هذه الروح هى أميز القسمات الكبار التى ميزت أمل دنقل عن غيره من الشعراء ، وجعلت منه صوتًا منفردًا فى ديوان الشعر العربي ." السيناريو والمونتاج خطان هامان من خيوط شبكة دنقل الإبداعية ، بما يرفدهما من أناشيد داخلية ، وتقطيع وحوار، وإيقاع داخلى ، وكورس خارجي . وقد مكنته هذه الحيل المستعارة من عالم السينما والمسرح من تحقيق هدفين كبيرين ... أولهما إنقاذ قصيدته من رتابة الصوت الواحد المتواصل ، باتجاه الأصوات المتعددة والدراما الحية. ثانيهما ضمان حرية الحركة فى الزمان فتتعدد، وتتقاطع الأزمنة، والأمكنة" (١٢). ومن هذه الروح أيضًا تم انتقاؤها من قصيدة أمل بما يتناسب مع الفكرة الخالدة المتمكنة من شخصيته، وهى الصمود وانتظار النصر والنور مهما طال هذا الانتظار - فى المسرحية موضع الدراسة " القلب ما زال ينتظر ". وسوف نجد أن كل قصيدة تمثل قوة درامية فى جزئية ما بحيث ينسجم الديوان المختار والمكون للمسرحية الغنائية فى عمل درامي متكامل الأجزاء .

ومنذ البداية، مفتتح المسرحية / الديوان المختار نجد أن قصيدة " ديباجة " تكون وترصد الحالة الأساسية لأمل دنقل، وترسم بيانًا لمسار المسرحية / الديوان المختار الدرامي بحيث يقول هذا المفتتح ما تريد أن ترصده المسرحية من تطورات ورغبات الملمح الأول من " ديباجة " رصد القسوة المتمثلة فى الظلمة المحيطة بالواقع أو المسيطرة عليه فى صورة الجدار وقدرته على حجب الضوء ، وكأنه التحدى القائم بين الظلمة والإشراق، بين الإقدام والتراجع، وبين ضرورة الفعل أو الوقوف السلبي. وسنلاحظ أن هذه المتضادات الفكرية هى الأصل المسيطر على ديوان دنقل عامة وديوانه المختار خاصة، " إذ ننطلق من قصيدة الجدار مع " المنطلق الفكرى " عند هذا الشاعر ، والذى نعبر من خلاله إلى



قصائده، وهو الصراع أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى، وكل شىء يعارضه شىء آخر ، وعلى ذلك فالتناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها إلا أن تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشىء الموجب"[١٣]، وهذا الذى من أجله كان يحيى دنقل ، ولأجله كان المفتتح:

"آه .. ما أقسي الجدار

عندما ينهض فى وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كى ننقب ثغره

ليمر النور للأجيال مرة !

....

ربما لو لم يكن هذا الجدار ..

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق" [١٤].

والصورة مفتتح المسرحية. إننا أمام جدار ضخم يقف ضد الشروق، التطور، القوة ، الفعل . وعلينا نحن الجموع أن نقف قوة متماسكة، تنفق نفسها من أجل النور ، ولو مرة. " إذن ، فعشق أمل دنقل الحياة يختلف عن عشق الآخرين، وشعوره بما فيها من ملذات راقية هو شعور لا يحس به إلا شاعر كبير تمتلئ نفسه بمحبة كل شىء فى محيط الحياة ، الناس والبحر والنهر والشجر والضوء والظلال. وما صرخته العاصفة فى وجه الجدار الذي يمنع النور عن الانتشار والإضاءة إلا التعبير الأكمل عن عشقه لما فى الحياة من فتنة وجمال ، ومع ملاحظة البعد الرمزي الذي تعمده الشاعر في مدلول "الجدار" فى مقابل النور"[١٥].

ودنقل يضع أمامنا أول اختيار ، إنها الكلمة ، إنه الأمل والرغبة فى الوجود.

"نحن صغار فى مدرسة الكلمة

غايتنا أن نتعلم حرف هجاء

فأمر أن تقطع ألسنة الضوء

حتى نستمع إلى الحكمة [١٦]".

وأمل دنقل بهذه الكلمات يدفعنا -كما كان يدفع كل عوالمه - إلى الفعل، كما دفعنا عبد الصبور ، والشرقاوى من قبل. وهنا ملاحظتان فى الصور الجزئية / اللغوية عند دنقل ، فكان يكفى الشاعر أن يقول " غايتنا أن نتعلم حرفًا ..."، ومعروف أن الأحرف جميعها فى كل لغة تسمى أحرف هجاء دون الإصرار على توضيح صنعة هذا الحرف، وهى كلمة " هجاء ". وبرغم بساطة التركيب إلا أنه يبرز تأكيد عظمة الكلمة عند دنقل . وأمامنا صورة تشبيهية أخرى تسجل براعة أمل دنقل، إذ جعل من نور الضوء ألسنة ، هذه الألسنة / الساكنة جعلها دنقل مصدرًا للإزعاج ينبغي قطعه حتى يتم السكون والسكينة اللازمان لسماع الحكمة. ويدخل بنا أمل دنقل بعد ذلك دفعاته ، ويبدأ فى وضع الإشكالات التى قد توقفنا عن الفعل؛ غير عابئ بأن يكون الجرس الموسيقى منسجمًا أو غير منسجم، وإذا كان الإيقاع الظاهرى للقصيدة بيِّنًا، مما قد يشعر القارئ بالتقليدية فإن "أمل" لم يكن يعبأ بهذا، ومن خلال رؤيته التى نضعها فى مقدمة المسرحية، فهذا هو قدرها، نعم قدر أمل ، وما يفيدنا فى هذا البحث هو المبتغى الدرامى.

أيدوم لنا بستان الزهر
والبيت الهادئ عند النهر
أن يسقط خاتمنا فى الماء
ويضيع.. يضيع مع التيار
وتفرقنا الأيدى السوداء ..
ونسير على طرقات النار ..
لا نجرؤ تحت سياط القهر
أن نلقي النظرة خلف الزهر
ويغيب النهر

* * *

أيدوم لنا البيت المرح
نتخاصم فيه ونصطلح
دقات الساعة والمجهول
تتباعد عنى حين أراك



....

آه يا زهر

لو دمت لنا

أو دام النهر (١٧) .

هل سنحفظ بستان الزهر ، والبيت الهادئ ، والبيت المرح ، والبدر ، أو سنستجيب للأيدي السوداء ونسير على طرقات النار ، ولا نملك حتى أن نلقى النظرة خلف الزهر؟ وإن كان أمل الآن يضعنا فى موضع الاختيار، ويدفعنا إلى الحرص على الحرية / النور، فسنجده بعد ذلك يفجعنا بالسلبية التى يرصدها وقتذاك ، ونلاحظ هنا دراميـة الأحداث وهى تعدد الأفعال وقوة الاختيار ، ونلاحظ أن اللون الأسود بدأ يدخل بكل قوة، ودون إشارة أو مواربة ، حريًا بكل قتامته وعنفه فى الأيدي السوداء، فى حين أشار إلى بعض دلائل اللون الأبيض بمعناه المضىء فى كلمة "البدر" . وقد كان حريصًا على تأكيده فى مفتتح المسرحية / لديوان المختار فى كلمات: الشروق ، النور ، الضوء ، الضوء . وما زلنا نلاحظ بساطة التصوير عند دنقل ، إلا من الصراع الخفى بين جنبات النص، كما نلاحظ كثرة أدواته ومفرداته (أيدوم ، أيدوم لو ينمو ، لو دمت ، أو دام) .

وتبدأ تجليات الصورة الدرامية / المشهدية عند دنقل شيئًا فشيئًا فى النص. إننا الآن بحسب المفهوم الدرامي الكلاسيكي سنبدأ فى مرحلة تكوين العقدة ، وسننتقل فى قصيدة الطيور، وهى أحد أهم أعمال دنقل، والتى ظل ملازمًا لها هى وقصيدة الخيول بالعناية حتى آخر أيامه، إلى المشهد السينمائي / الدرامي بقوة ، وسننتقل من الصور اللغوية أو الصور الكلية، حسب فهم نقد الشعر التقليدي، إلى درجة أكثر براعة وتشابكًا، ولقد قدم دنقل هذا الفهم، ودافع عنه قائلا: " فى تقديرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية، ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر ، وموسيقى العصر مسألة أخرى تمامًا .. وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري" (١٨). هكذا جاءت قصيدة الطيور:



الطيور مشردة فى السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح [١٩] .

وسنلاحظ هنا أن أمل دنقل صادر الرؤية، أو بمعنى أدق أخبرنا بنهاية الطيور المشردة ، وقسوة التعامل معها، وأن مصيرها أن تتقاذفها فلوات الرياح ! حتى وإن تنزلت ، ولم يقل (نزلت)؛ لأنه بقوله (نزلت)، فإن ذلك يدل على أنها نزلت بقوتها وإرادتها الطبيعية ، لكن قوله (تتنزل) يدل على المكابدة من أجل الوصول إلى مرادها :

ربما تتنزل
كى تستريح دقائق
فوق النخيل - النجيل -التماثيل
أعمدة الكهرباء
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية

حتى هذه الرغبة العادية / المكرهة لا تتم لها، ويتم تقاذفها، وبنفس قوة وتفاصيل الرغبة فى السكينة ، وتكون تفاصيل تأكيد التشريد قوية، ولا مكان بينها لتوصيات الشاعر ، أو الناظر ، أو الراغب فى سكينة هذه الطيور:

(اهدأ ليلتقط القلب تهيدة،
والفم العذب تغريدة
والقط الرزق ..)
إنه المصير التشريدى للطيور :
سرعان ما تتفزع
من نقلة الرجل،
من نبلة الطفل،
من ميلة الظل عبر الحوائط،
من حصوات الصياح.

إنها ملاحقة متعمدة مقصودة ، فى حين تتم محاولة الراحة بكل طريقة، وإن كانت غير مرتبة . وفى الصورة التالية لا تجد الطيور مكانًا لها إلا (التعلق) فى

السموات، ولا اختيار :

الطيور معلقة فى السموات
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح
مرشوقة فى امتداد السهام المضيئة
للشمس ،
(رفرفْ ..
فليس أمامك –
والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون –
ليس أمامك غير الفرار ..
الفرار الذى يتجدد كل صباح !)

مؤكدًا المصير المحتوم ، وفاضحًا سلبية البشر أو التيه الذى هم عليه .
وتلح صياغة أمل دنقل الشعرية واللغوية عليه فى هذا التصوير ، مظهرًا استخدامات الأشياء على عكس التوقع منها، وهى مفارقة تصويرية ، لغوية، تضع مع تكاثفها فى النص المختار مفارقة درامية كبيرة، وهى أصل من أصوله الكتابية، " كما كان شعره نقلة هائلة ورائعة على مستوى جماليات القصيدة العربية المعاصرة ، إذ ساهم فى نقل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية ، من البساطة إلى التركيب. وبقدر ولائه الفنى لشعره، كان ولاؤه الاجتماعى ، وكان وضوحه الفكرى ، ونقاء مشاعره وأحاسيسه تجاه محن وأوجاع الإنسان العربى العادى، كما قدم صياغة رفيعة لأحزان جيل يمثله ، تلك الأحزان التى تقطر أسى من أجل الأهداف النبيلة لوطننا العربى " (٢٠).

ويظل أمل فى قصيدة الطيور يؤكد مأساة طيوره مشيرًا بها إلى الفعل الإنساني القائم وقتذاك ، ومشيرًا إلى السلبية أو السكينة على أقل تقدير. يقول:

والطيور التى أقعدتها مخالطة الناس
مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها
فانتخت ،
وبأعينها ... فارتخت ،
وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح
ما الذى يتبقي لها ... غير سكينة الذبح



غير انتظار النهاية
إن اليد الآدمية ... واهبة القمح
تعرف كيف تسن السلاح

وأمل هنا يتعجب ويحذّر ، فالصورة السابقة تتمحور حول الفرار، إلا أنه ليس اختيار الطيور الذاتي على كل حال ، فهى بالفرار تدين غيرها ، أولئك الذين يمنعونها من الاستقرار على حال، تدين الرجل ، الطفل ، الظل، الصياح ، لكنها هنا فى تصاعد القصيدة دراميًا لا تدين إلا ذاتها ، عندما مرت طمأنينة العيش لها مناسرها ... فانتخت ... وارتضت بالفتات ، لكن هذا الفتات أبدًا لن ينقذها – ما دامت قد استذلت – من سكينة الذبح ، لأنه المصير الحتمي لكل من رضى الذلة. وفى القصيدة نلحظ تكرارًا لكلمة الطيور، مظهرًا جثامة المشهد وما آلت إليه من مصير ، وهنا علينا أن نرى كيف كونت الفقرات الأربع للقصيدة الواحدة "الطيور"، وحدة متكاملة، بما يؤكد وحدة القصيدة عند دنقل ، وهو الأمر التى ألحت عليه مذاهب النقد الشعري فى العصر الحديث والمعاصر، حيث لم تعد وحدة البيت هى ضمان سلامة القصيدة ، وهو ما يؤكد درامية القصيدة عند دنقل ؛ فالقصيدة التى أمامنا "الطيور" بدأت باهتزاز المسلمات، ثم إلى التورط فى كونها علقت فى السموات، ثم واصلت الاختيار واختيار المصير فى النهاية، ونتيجة هذا المصير، وبهذا يكتمل المشهد ، على أن هنا جملة فارقة معقبة على اللقطات الأربع ، إنها جملة الخاتمة. والملاحظ هنا أنها جملة خارجة عن إطار المتابعة، ليظل أمل منيرًا لنا الطريق ، وليظل أيضًا مسهمًا فى صياغة تطور الأزمة تطورًا طبيعيًا غير مسير ، ليقول لنا إن الجناح ركيزة، وهو أداة الطير ووسيلة وجوده، ومصدر قوته مهما كان قصيرًا ، فعلينا أن ننظر فيما نوظف هذا الجناح، فاستخداماته عدة، فقد يكون على حد تعبيره:

الجناح حياة
الجناح ردى
والجناح نجاة.
والجناح .. سدى !

ليؤكد أن المعركة لم تحسم بعد ، وأن الهزيمة أو الانتصار، الانتصار للطير أو ما يرمز إليه من خلاله، لم ينته بعد، فالجملة بدت فى منتهى الحياد ، فقط

علينا نحن الاختيار ... ومن هنا أيضًا كان لا بد لنا - واتساقًا مع منظور أمل دنقل للواقع المأساوي الذى يتحدث عنه ، وتأكيدًا وتفعيلاً للتصاعد الدرامي الذى ابتغيناه فى إعداد الديوان المختار " القلب ما زال ينتظر " - أن تكون "زرقاء اليمامة" ماثلة أمامنا؛ لما لها من طاقة كبيرة لإظهار حجم الصمت العربي الذى أفنى أمل دنقل لأجله رقيق دمه . فى مشهد درامي بلغ الغاية فى البراعة، يحمل صورة لفارس نبيل له ماض عريق يذهب إلى عرافة لا تقل عنه نبلاً أو مجدًا، وكلاهما مثخن بالجراح، أحدهما بجراح السيف ، والآخر بجراح الصمت ، وما بينهما واقع مدان، حيث استعان الشاعر بالتراث. " وحين بدأ أمل كتابة القصيدة كان لا بد فى طفولته الباكرة من أساطير ورموز تاريخية، وما يحمله ذلك المخزون من ايحاءات تتجاوز اللحظة الزمنية ، كما تتجاوز الدلالات المعروفة إلى الإمكانات الفنية الهائلة التي استلهمها بنجاح فى أقنعته الشعرية التى أعطت قصائده أبعادًا فنية ودلالية وتأثيرًا غير مسبوق ، وجاءت الأقنعة برموزها فى سياق شعري، وهموم الواقع العربي " [٢١] . وخير مثال لسبقه وفهمه للقناع قصيدة " زرقاء اليمامة " [٢٢]، يقول (متعجبًا ومناديًا) :

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك ... مثخنًا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلي وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع .. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال فى الخوذات ... ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة !
عن الفم المحشو بالرمال والدماء !

فالمشهد حتي الآن يظهر لنا الشكل والثوب والحالة التى جاء عليها الفارس المتسائل (مطعونًا ، يزحف فى معاطف القتلى منكسر السيف ، مغبر الجبين). إنه خارج من معركة لا بد أنه منهزم فيها ، وهو بتساؤلاته يحشد الزرقاء لفعل شيء. يسألها مستنهضًا عن فمها الياقوتى، والأطفال الموتى، وجاره المقتول،

مستخدمًا صورًا صريحة كاشفة تقريره إلى الحد الذى يفضح فيه الصمت وانعدام الفعل ، معتمدًا على الصورة الكلية أكثر من اعتماده على بيانية اللغة التى قد تحتمل الكناية أو التشبيه أو الاستعارة . ويعاود السؤال مرة أخرى أن تفكر معه أن تفعل شيئًا :

أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف ... والجدار
عن صرخة المرأة بين السبي ... والفرار؟
كيف حملت العار
ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي ؟ ! دون أن أنهار ؟!
تكلمي أيتها النبيلة المقدسة، تكلمي بالله ....
....
تكلمي ... لشد ما أنا مهان.

وهكذا فى صورة درامية خالصة طرف من أطرافها ثائر ، حائر ، متسائل ، يضع أمام الطرف الآخر كل دوافع التحرك ، والوثوب، والفعل ؛ يكشف حالة التمزق بين (السيف والجدار) و (السبى ... والفرار)، ولكن الطرف الثانى صامت، لا يتكلم ، مغمض العينين، حتى يصل الشاعر إلى مقولة تقريرية صرف - ربما يتوجه النقد إليها بالمباشرة الخالصة ، لولا موضعها ضمن هذا السياق ، وضمن هذه المشهدية الدرامية، اعتمادًا على الوحدة العامة وليس التصوير الجزئي، قائلاً لها بكل وضوح (تكلمي ... لشد ما أنا مهان)، ثم يتم رسالته بأدوات أمل الشاعرة، جاعلاً من الليل سترًا يخفى العورة، مستخدمًا إحدى قرائنه وهى الظلمة حينًا ، ومباشرًا حينًا آخر باستخدام الجدار، والصحيفة .

لكن عرافته / النبية المقدسة ، لا موضع عندها للفعل، ولا قيمة تستفزها للمواجهة ، مهما ذكرها الشاعر بقسوة عدوه وقاتله ، ومهما استفزها بقدسيتها ونبوتها :

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتى ... فقد سكتُّ سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمان
.... !

تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي ... تكلمي
فهما أنا على التراب سائل دمى
وهو ظمىء .. يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذى يحنقنى :
"ما للجمال مشيها وئيدا ...... ؟!"

ولا أبين للمباشرة والاستغناء عن جمليات الشعر بمفهومه المألوف من هذه الأسطر الشعرية؛ إنها لا شىء أكثر من (تكلمي ... تكلمي ... تكملي ... لا تسكتى ... دمى سائل فى التراب ، والعدو يطلب المزيد). لكن قيمة هذه المباشرة تعلو كثيرًا لإظهار البراعة الدرامية فى مكانها اللائق بها. وما يزيد فى صعود الحدث، وقسوته ومرارته ، أن الزرقاء العملاقة / النبية المقدسة ، لا تملك شيئًا فعالاً وحقيقيًا، لا تملك غير التذكير بالماضي ، لكنها لا تملك من مفردات الحاضر وقوته شيئًا ، إنها تذكرهم بالمواقع المنتصرة ، إنها تذكرهم بمسيراتهم الغازية، لكن الشاعر يحثها على الفعل ، لكنها لا تفعل، ويضغط الواقع بفراغه على الحياة، وتظل الزرقاء وحيدة :

وأنت يا زرقاء
وحيدة ... عمياء !

نعم، فليس الأمر عنده إيقاعًا ووزنًا، بل قوة و فعلاً، " الشاعر فى العالم العربي ، وفى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين : دور فني؛ أن يكون شاعرًا، ودور وطني ؛ أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم ، ليس عن طريق الشعارات السياسية، وليس عن طريق الصياح والصراخ؛ وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء ، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها . على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر"[٢٣].

وهنا سوف نلاحظ أن القصيدة داخل العمل الدرامي ككل تمثل مرحلة فى تعقد الأحداث ، وتصنع الذروة التى تتكاثف كى تصنع الأزمة. هذا من ناحية كونها وحدة ضمن عمل متكامل ، أما من ناحية كونها وحدة واحدة مستقلة بذاتها فهى تمثل كيانًا دراميًا مستقلاً. ولأن الشاعر فى رؤيته العامة لا تمثله قصيدة،

بل تمثله حياة قصائده جمعيًا ، ولأننا فى هذا البحث نطرح قيمة أعمال أمل الدرامية والأدبية عامة، فكان علينا أن نأخذ منه ما يؤدى إلى فهم إبداعاته ومبتغاه إجمالاً، وليس عند حدود قصيدة واحدة ، حالة شعرية واحدة ، ومن هنا كان لا بد من البحث عن الانفراجة أو محاولة الانفراجة لهذه الأزمة الجزئية، وهى الوقوف السلبي لزرقاء اليمامة ، ومن هنا جاءت قصيدة " أغنية الكعكة الحجرية " (٢٤) لترفض جزئيًا الحل السلبي الذى يرفضه أمل ذاته، حتى إن لم ينصح به ، فقد كانت هذه إحدى وسائله الكبار للإدلاء بما يريد قوله ضمنًا عبر المفارقات التى يصنعها فى كتاباته ؛ المفارقات اللغوية ، والتصويرية ، والدرامية. نعم، فيهز أمل دنقل الوقوف السلبي لحماة الوطن ، الحرية ، الكرامة قائلاً :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح
المنازل أضرحة ،
والزنازن أضرحة ،
والمدى ... أضرحة
....
دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها
(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)
....
دقت الساعة المتبعة
دقت الساعة المتبعة
عندما تهبطين على ساحة القوم ؛ لا تبدئي بالسلام
فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام
بعد أن أشعلوا النار فى العش..
والقش ..
والسنبلة !



وغدًا يذبحونك ..
بحثًا عن الكنز فى الحوصلة
....
دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
هاهم الآن يقتربون رويدًا ... رويدًا ...
يجيئون من كل صوب
والمغنون – فى الكعكة الحجرية – ينقبضون
وينفرجون ،
كنبضة قلب
يشعلون الحناجر،
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد فى أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجًا يصد الرصاص

والقصيدة بهذا التشكيل تعد ردًا حاسمًا على السلب والضعف والمذلة ، "فالشعر يجب أن يكون رافضا للواقع دائما، حتى ولو كان هذا الواقع جيدا ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه ... فالشاعر يريد دائما أن يحول الواقع إلى حلم والحلم إلى واقع ، وهكذا" (٢٥) .

ولقد نجح الشاعر فى استخدامه التقطيعي العروضى لنهايات أسطره الشعرية، وكأن الجنود فى ميدان القتال، ويخرجون أصواتهم من أعماقهم لتتعاون مخارج الألفاظ فى جلاء المعنى المطلوب ، وكأنها دفعات متتالية ، وكأنها بميدان تدريب ...... هكذا (المذبحة، الأسلحة، الطيبة، المسبحة، المركبة، المتعبة ، أضرحة، السنبلة ، الحوصلة ، القاسية ، الخاوية ، الدانية ، الخامسة، القارسة، البائسة). والذى يقرأ هذه المفردات تباعًا كما جاءت فى النص، لا بد أن ينتقل إلى ساحة القتال مدافعًا هو أيضًا عن وحدته وعروبته. وهكذا يقف جرس كلمات قصيدة "سفر الخروج" بقوته وحسمه ، أمام نعومة نهايات موقف القصيدة. ولم تأت الصورة الكلية الدرامية المضمنة لقصيدة " سفر الخروج /

أغنية الكعكة الحجرية" بعيدًا عن هذه الدفعات أو الوقفات والأنفاس؛ بل جاءت متسقة معها تمام الاتساق، تحمل فى أطوائها صورة درامية متناغمة الأجزاء، فها هو صوت من بعيد ينادى .

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة

ويغذى هذا الصوت المشهد الدافع إلى هذا الإشهار، حيث الموتى فى كل مكان، وحيث لا يوجد ما يبكى عليه (المنازل أضرحة ، الزنازن أضرحة ، المدى أضرحة). ونحن نسمع أصوات الساعة المرهقة تدق وتتكرر دقاتها وكأنها الخلفية الصوتية لدقات طبول الحرب ، هذه الدقات التى تظهر فى وسطها الصراع القائم بين طرفين: العدو وحالته (اقتسام الصغار فوق صحاف الطعام ، إشعال النار فى العش والقش والسنبلة) والآخر المدافع وهو (يظهر ممسكًا دروعه، يشعلون أنفسهم من أجل الانتصار ، يقفون صفًا وحدًا ضد الرصاص). إنها الحركة التى تنتهي إلى فعل الثبات ، لكنه ثبات إيجابى صمودى ...(لتصير سياجًا يصد الرصاص). وبانتهاء هذا المشهد من قصيدة "سفر الخروج / أغنية الكعكة الحجرية"، نكون فى قمة تصعيدية للحدث ، بل أن نستغل لحظة الصمود التى كونها لنا دنقل من خلال قصيدته السابقة فيكون اختيار جزء من قصيدة "الموت فى الفراش" (٢٦) صانعًا تطورًا داخل النسيج الدرامى للديوان المختار.

أيها السادة : لم يبق اختيار
سقط المهر من الإعياء
وانحلت سيور العربة
ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة
صدرنا يلمسه السيف
وفى الظهر : الجدار

وهذه المقطوعة هى نصف بيان مفتتح القصيدة ، وهى صورة محفزة للجند والمدافعين عن كرامتهم ووطنهم وحريتهم ، وهى صورة مركبة لجماعة من الجند سقط جوادهم، وانحلت عربتهم ، وضيق عليهم العدو، وصاروا بين السيف والجدار ، فليس أمامهم إلا الفعل ، الدفاع، فلا مكان الآن للفرار ، لكن الإلحاح



العميق على دنقل ، والمرارة التى تلاحقه دومًا انه كثيرًا ما يكتشف أن الفعل غاب مستحيلاً ، وإن كان مع ذلك يلح عليه، ويؤكد ضرورة تجاوزه ؛ فالشعر عنده ثورة. "طبعا الشعر يجب أن يرتبط بالثورة لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة . فالرؤية الشعرية ، هى رؤية سابقة على الواقع . وهى رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولا من كثير من الناس . أي إنها تحلم بواقع أفضل للإنسان، وبعلاقات أفضل بين الناس " (٢٧).

أيها السادة ... لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي " ابن هند "
ليس ما نخسره الآن
سوى الرحلة من مقهى لمقهى
من عار لعار !!

والوقوف هنا مع نهاية افتتاح " بيان " قصيدة الشاعر يعجز الرؤية عن اتصالها وتواصلها على المستويين ، الديوان الأصل ، والديوان المختار المكون لمسرحيتنا " القلب ما زال ينتظر"، فالقصيدة بالديوان الأصل، وإن كانت تنتهى نهاية مفجعة بموت المحارب المغوار على فراشه، والاكتفاء بالدعاء على الجبناء، وألا تنام أعينهم ، ربما تكون صورة درامية للحدث، لكنها لا تعبر عن رؤية دنقل لضرورة الفعل والانتصار على الواقع المظلم ، لذلك فقد جاءت قصيدته التالية "ليعبر عن فكرته الحياتية عامة. وتوافقًا مع رؤية دنقل التى نسعى إلى رصدها من خلال قصائد مختارة من ديوانه، والمعبرة عن حالة درامية كبرى، كان لجوؤنا إلى قصيدة " الخيول " (٢٨) من ديوانه الأخير " أوراق الغرفة"، لتدق طبول المعركة، وتدفع الفوارس إلى الفعل ، والدراما إلى التصاعد بالتذكير بماضينا:

الفتوحات – فى الأرض – مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..
حيث يميل

* * *

اركضى أو قفى الآن ... أيتها الخيل
....

وهَا هَى كَوكَبةُ الحرس الملكى
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول

ونحن الآن فى أرض المعركة، وأصوات الدقات تعلو شيئا فشيئا، هذه الدقات التى سمعناها وئيدة بعد دفع الشاعر للركب والعرافة والناس أن يفعلوا شيئا ، سمعناها فى البداية متعبة (دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة المتعبة ، دقت الساعة القاسية ، دقت الساعة الخامسة). وعندما كانت فى قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" بدأت الدقات متعبة ، ثم منفعلة قاسية ، ثم صريحة حاسمة ، وتكون المعركة ، ويعلو لأجلها ركض الخيول بدقاتها الحافرة ، وتعاونها دقات الطبول الفاصلة فى قصيدة "الخيول" ، تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات بدق الطبول، لكن أمل دنقل يحيلنا إلى الحقيقة التى لا يتجاوزها أبدا، فليس الإتيان بالفعل تكفيه الذكريات، وهنا تكمن المأساة ، وهنا أيضا يبدو أن الحركة الدرامية ستبدأ فى اتخاذ مسار مختلف ، فربما يقودنا الشاعر- كعادته - إلى انفراج الأزمة ، ولكنه هنا - ومع استعانة بأكبر دليل على الحرية والنشاط والنخوة ، والفروسية ، وهى الخيول - يؤكد أن الخيول لم تعد ... لم تعد كما كانت ، فقد وقفت حدودها بين الأشكال المتحفية ، وبين الخيالات التذكرية ، وكلتاهما تُنْبئ باستحالة الفعل .

ويبدأ دنقل فى إقران الخيل بالناس صراحة فى قصيدته "الخيول" ، أو مجازا فى استخدام إحدى القرائن، مثلما سنورد فيما بعد جعله للورد بطاقات فى قصيدة "زهور"، والتى هى أحد دلائل الإنسان، مقرنا إياها بقصيدة "بطاقة كانت هنا" للإنسان التائه الذى لا يحمل بين جنباته غير السدى والصدى ! وتعد هذه أحد منجزات أمل الدرامية / التصويرية، جامعا بين معالم الحيوات الثلاث، الإنسان ، الحيوان ، النبات ، حيث يوحد بينهم أحيانا ، ويفرق أحيانا أخرى ، لكن هذا التوحيد ، أو التفريق - على كل - يضعهم متجاورين فى نسق درامى وحياتى واحد ، ويهدف إلى نهاية واحدة ، تجاوز السكون ، والتحرك نحو الحرية.

كانت الخيل - فى البدء - كالناس
برية تتراكض عبر السهول



....

كانت الخيل برية ...

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس .

وفى ذلك الزمن الذهبى النبيل .

....

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها فى بطاقة

....

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير

بطاقة صغيرة كانت هنا .

هذا التوحد الذى أشرنا إليه فى السطور السابقة ، أدى باتحاده - كما قلنا سابقًا - إلى تحرك الأزمة نحو الصعود ، فى مشهد درامى ممتلئ بالحيرة ، والتيه، والفراغ ، والأسى ، الأسى الذى ينتهى إلى الصمت ، الصمت السلبى الموجع ، (ماذا تبقى لكم الآن .. ماذا ؟ صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت).

ومع أن هناك بعض الصور والحركات الحيوية ، إلا أنها - كما قلنا - تقف ما بين المتحف والذكريات ، أما الصورة الحاضرة التى نراها ماثلة أمامنا ، والتى تكشف الواقع المعيش ، فهى تنحدر بنا انحدار القصيدة إلى نهايتها .. إلى الصمت.

وننتقل بقصيدة "الزهور" [٢٩] إلى الأزمة ، الأزمة الحقيقية لأمل ، ولوطنه، ولأمته ، إنه التيه والانكسار المؤكدان، واللذان تؤكدهما وحدة قصيدة "الزهور" فى ذاتها - كسابقاتها - من مقدمة طبيعية لحال سلال الورد.

وعلى صدرها حملت- راضية .

اسم قاتلها فى بطاقة .



واللذان يؤكدهما أيضا سياقهما ضمن الديوان المختار / مسرحية " القلب ما زال ينتظر "، واللذان تعلن عنهما صراحة بكل تفاصيلها قصيدتنا المختارة التالية "بطاقة كانت هنا". ومن العنوان تبدو ملامح التيه ، وفقدان الهوية فى البحث عن بطاقة الهوية، واستخدام الفعل الماضى (كان). حتى نكون فى داخل القصيدة فتضرب بنا ملامح هذا التيه من كل صوب وحدب، ومنذ بدايتها (بعد المنحنى ، الطابق الأخير، بطاقة ... كانت هنا ، ضوء كان ينير ، الوحشة السوداء ، سدى ، سدى ، حزينة، وحشة، عنكبوت، النسيان، لا مكان، ضاعت معالم الطريق، غروب، ارتباك، سدى، صدى) . وكل هذه المفردات المأساوية تتجسد فى أسطر شعرية قليلة، وفى صورة درامية ما أن يحاول الإشراق أن يدخل إليها حتى تبدده سدى ، أو يتحول إلى صدى. وتتسجم مع هذه الحالة قصيدة "ظمأ .. ظمأ" (٣٠)، والتى تعد المحاولة الأخيرة لاستنهاض الهمة ، والتى تؤكد أيضا انعدام هذا الاستنهاض ما دامت قواه تقف عند حدود الذكرى ، حيث هذه المدافعة بين الممكن والمستحيل ، تنتهى بجملة ، والشطوط العراض تتناءى، ويهوى البياض.

ولا بد أن نقف أمام هذه الصورة أو المشهد الدرامى الكائن بين ثنايا القصيدة، فهذا هو الراوى ، سواء أكان جنديا أم إنسانا عاديا ، أم عجوزا ، أم شخصية مستعارة ، فإن جسده صار صخرة تتفتت ، والبحر بُعْد ذراعين ، بُعْد السماء. وهنا فى هذه الصورة الجزئية جعل من المسافة الكائنة بينه وبين البحر، والتى تعد بالمسافات بُعْدَ ذراعين، جعلها لاستحالة الوصول إليها بُعْد السماء، معبرًا عن مشقة وإرهاق واستحالة. والإحساس المسيطر هنا هو العطش والنداء الذى لا استجابة له ، وبين هذه الأحاسيس والنداءات تكون الذكريات الأليمة ، يكون انطفاء المصابيح ، ويكون العصفور الدرامى ، ويكون انعدام الشهامة ، تلك التى امتدت آثارها إلى الكلب ، كلب الصيد (الفريسة تجرى ..... ولكن كلبك يرخى الذنب وهو يكتم فى رئتيه النباح !). إن الوقوف عند حدود الذكرى لا يغنى من الحرية شيئا ، لتكون الذروة فى أعلى حالاتها :

مصفوفة حقائبى على رفوف الذاكرة
والسفر الطويل
يبدأ دون أن تسير القاطرة
رسائلى للشمس ..
تعود دون أن تمس



رسائلى للأرض
تُرَدّ دون أن تفض!
وها أنا فى مقعدى القانط
وريقة ... وريقة ... يسقط عمرى من نتيجة الحائط.

وقد أردنا أن نوصل قصيدة "الموت فى لوحات" بقصيدة "ظمأ" ليكون الإعلان للنهاية، نهاية الاعتماد على التذكر والماضى المجيد/ التليد، إعلانا على لسان مؤلفنا وشاعرنا أمل، ونحن نسعى إلى التوافق معه، ورصد مبتغاه ومقصده من خلال هذا الانتقاء والترتيب، إنه لا شيء أبدا غير السقوط والانتهاء، أى الطفو على بحيرة الذكريات تلك التى تختفى أيضا دائرة فدائرة. والآن وقد أيقنا أن ذروتنا أدت بنا إلى الحقيقة الثابتة، وهى الموت، كان لزاما أن نرى قصيدة " ضد من " [٣١]، والتى تعد من كبريات أعمال أمل دنقل الشعرية، والتى تتجسد فيها المفارقات اللغوية، واستخدام الأشياء والألوان فى غير موضعها المألوف، والتى ينبغى الوقوف أمامها قليلاً، حتى وإن كانت لا تسهم فى التصاعد الدرامى بشكل حاد، ولكنها تخلق جوًا عامًا لرؤية دنقل للحياة والوطن، خاصة إذا رأيناه مقارنًا ببعض إسهامات غيره من أبناء جيله. فلو أننا نظرنا إلى دنقل وكيف يخلق من جو مأساته بعمقها وآثارها المتعددة على نفسه، ما يمكن أن يطلق عليه "كادرًا" سينمائيًا. إنه ليس " كادرًا " فقط، بل يكاد يكون حياة سينمائية متكاملة.

كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات
الملاءات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن
فلماذا إذا مت ..



يأتي المعزون متشحين
بشارات لون الحداد ؟
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد.. الزمن،

ولنتأمل معًا المشهد الإنساني، فى البداية تدور الكاميرا بالديكور والإكسسوار (نقاب الأطباء ، المعاطف ، تاج الحكيمات ، أردية الراهبات، الأسرة ، أربطة الشاش ، قطن ، قرص منوم ، أنبوبة مصل ، كوب اللبن ، لقطة على وجه المرض يبدو حزينا وعيناه ذاهلتان)، وهنا يصدر صوت الشاعر المريض وهو ينظر إلى هذه الأشياء، وكلها ذات لون أبيض، قائلاً إن كل هذا يشيع بقلبه الوهن، وإن كل هذا " البياض " يذكره بالكفن. وها هى المفارقة الدرامية التى تبحث عنها السينما دائما، مفارقة ما ينبغي أن يعبر عنه اللونان الأبيض والأسود ، فالأبيض فى الحياة هو المعتاد ، لون البهجة والسرور، لكنه هنا لون الموت، والأسود لون الكآبة، لكنه هنا لون النجاة من الموت. فأية عبقرية فى التصوير هذه؟! ويتألق المشهد عندما يشير الشاعر /المصور إلى أن هذا السواد هو كالتميمة ضد كوارث الزمن، فيكون ما يسمي بالانقلاب والكشف. وأمل دنقل لا يتعامل مع صوره هذه بحرفية الصانع، بل بعبقرية الملهم ، وتلقائية الشاعر الإنسان، وتأتى بعدها قصيدة "مزامير" (٣٢)، وفيها يتحدث الشاعر عن الكمان، الكمان الذى ربما ينفذ بداخلنا شيئًا، ويدفعنا إلى شىء، ربما نقوى به، أو ربما يمنحنا حياة:

لماذا يتابعنى أينما سرت صوت الكمان !
....
سافر فى القاطرات العتيقة
(كى أتحدث للغرباء المسنين)
أرفع صوتى ليغطى على ضجة العجلات
وأغفو على نبضات القطار الحديدية القلب
(تهدر مثل الطواحين)
لكنها بغتة
تتباعد شيئًا فشيئًا
ويصحو نداء الكمان !



وهكذا فى هذه اللوحة التى يعد بطلاها هما راوينا / فارسنا، والكمان، وكلاهما فى مجاهدة، ربما يصل أحدهما إلى الآخر، ومع أن النهاية كانت مفجعة إلا أنها - على أية حال - كانت محاولة؛ محاولة غابت عنا فى القصائد السابقة، وهى الإشراقة التى يؤكدها أمل، ويسعى إليها دومًا مهما كانت العقبات والحواجز، وهذا جانب من المجاهدة:

أسير مع الناس، فى المهرجانات
أصغى لبوق الجنود النحاسى ..
....
رويدا يعود إلى قلبى صوت الكمان!
لماذا إذا ما تهيأت للنوم .. يأتى الكمان؟
فأصغى ...
....
وأرحل فى مدن لم أزرها
شوارعها : فضة
وبناياتها : من خيوط الأشعة.

إنه الإصرار على الوجود، على النور والإشراق، ولكن تكون المفارقة التصويرية غير المتوقعة، إذ الكمان يلازم راوينا، وعليه بالمقدمات السابقة أن يعاونه، ولكنه كالعادة يخيب رجاءه، فالكمان مهما كان جزءًا من العالم المحيط بالشاعر الذى يصدمه فى كثير من أفكاره، ومعتقداته، ورغباته:

صار الكمان .. كعوب بنادق
وصار يمام الحدائق
قنابل تسقط فى كل آن
....
وغاب الكمان.

ويتجدد الأمل، الأمل الذى يلى كل انكسار، والذى ينقذنا من ذروة الأحداث المرة، ويصل إلى النهاية المبشرة ، النهاية التى يعمد إليها أمل فى كل نفس، وفى كل حرف:



وينزل المطر
ويغسل الشجر
....
ويرحل المطر
ويذبل الشجر
....
وتهبط الأحزان
فتمحى الألوان
....
وينزل المطر
ويرحل المطر
وينزل المطر
ويرحل المطر
والقلب يا حبيبى
ما زال ينتظر

"والقلب ما زال ينتظر" إنه الحل الآنى، الحل المستطاع حتى الآن، وهو فى قصيدة "المطر" [٣٣]. وليس غريبًا أن يقع اختيارنا على هذه الجملة/ مفتاح الحل من ديوان عنوانه "مقتل القمر"، وليس غريبًا أن نختار قصيدة واحدة من هذا الديوان بالذات، فكل ما نسعى إليه هو الوفاق مع هذا الشاعر الكبير انتقاءً، وحياةً، وأسلوبًا، فأمل برغم طول مأساته لا يزال ينتظر فعل شىء، لا يزال ينتظر لوطنه الانتصار، ولأمته الوحدة، ولفرسانه العودة، عودة النصر والكبرياء!

وفى النهاية، يدلى أمل فى قصائدنا المختارة، بتوصياته إلى " صديقته الدمشقية " [٣٤] موحيًا بها لكل أرجاء الوطن، ألا ينسوا ماضيهم.

يا كم تمنت زمرة الأشرار
لو مزقوا تنورة فى الخصر.. بُنيَّة
لو علموك العزف فى القيثار
لتطربيهم كل أمسية
حتى إذا انقضت أغانيك الدمشقية

تناهبوك ؛ القارة الأقزام .. والأنصار.

....

الآن.. مهما يقرع الإعصار
نوافذ البيت الزجاجية
لن ينطفئ فى الموقد المكدود رقص النار

إنها الرؤية التى لا بد أن تتحقق مع أمل، والنهاية المؤكدة ضرورة الفعل، والقوة، ونحن إذ ننتقل من دمشق بأجوائها إلى مصر بأرجائها، إنما نعلق مع أمل دنقل الرجاء فى مصر، الرجاء فى قلب العروبة، وطن الشتات المتباعدة، ومن هنا فالجندى الذى يموت على أرضها لم يمت ميتة تستحق البكاء، بل تستوجب الفخار والكبرياء، فتأتى قصيدة الخاتمة " لا أبكيه " (٣٥)، مقطوعة الأمل، والنور، والإشراق، ومن هنا أيضًا كان الحافز إلى الوحدة والانتصار، لأن "أمل" أبدًا ما كان يرضى بالهزيمة المؤقتة التى تمت لمصر، فلا يمكن أن نحد حدود مصر بمعركة واحدة، فهى لا تقرر مصير شعب وكيانه، فكما أن المعركة الواحدة لا تدل على تاريخ بلده، فإن القصيدة الواحدة لا تدل على تقدير شاعر، ولا تنبىء عنه؛ ومن هنا كانت هذه الخاتمة الانتصارية، فمع أن كثيرًا من القراء يعتقد أن "أمل" شاعر مأساوى، إلا أننا نؤكد أنه شاعر تفاؤلى، وأكبر دليل على ذلك هو إشاعة الإشراق والنور فى أكثر مفرداته، ذلك النور الذى يبزغ دائمًا من وسط المآسى التى يتحدث عنها.. ومن هنا كان ختامنا :

مصر لا تبدأ من مصر القريبه — إنها تبدأ من أحجار طيبه
إنها تبدأ منذ انطبعت — قدم الماء على الأرض الجديبه
ثوبها الأخضر لا يبلى، إذا — خلعته.. رفت الشمس ثقوبه

فمصر ليست محمية من أبنائها فقط، بل من الكون، والكون بأسره، وكأنه يقول لنا إن سلامة وطننا من سلامة الدنيا بأسرها.

ونخلص من هذا التحليل إلى سمات أمل دنقل الشعرية، وأدواته فى التعبير عن قضاياه، وهى :

أولاً : وحدة القصيدة هى أساس تعامله مع الشعر، وليس وحدة البيت الواحد كما كانت من قبل، وذلك تمثله معظم قصائده، وخاصة "الطيور"، و"زرقاء



اليمامة"، و"أغنية الكعكة الحجرية"، و"ظمأ"، و"الكمان".

ثانيًا: استخدام المفارقات اللغوية والتصويرية فى أكثر قصائده " مفارقة واقعية"، مفارقة الواقع المتناقص ذاته. ومن خصائص أمل أيضًا قدرته على التصوير الدقيق، وعنايته الفائقة بالتفاصيل، كما تمثل فى "الخيول"، و"ضد من"، و"الكمان"، و"المطر".

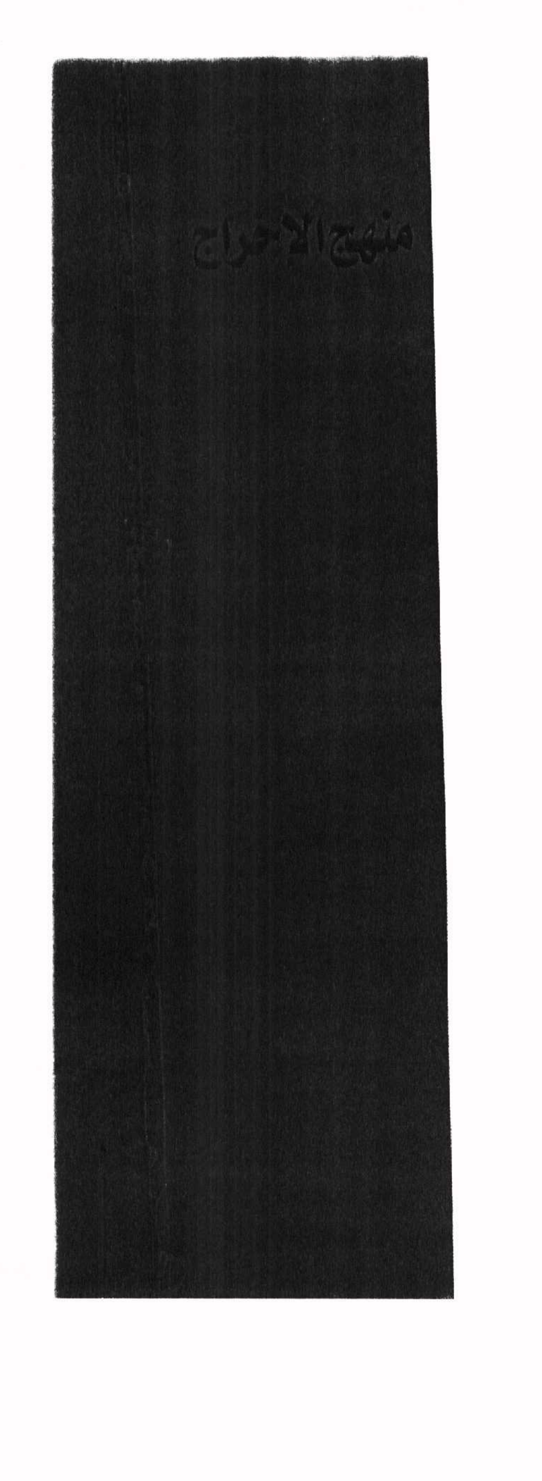
ثالثًا: التحول من اللغة الغنائية إلى اللغة الدرامية، فالشخوص تتحاور أمامنا وتتحرك بشكل تمثيلي، ويتلاشى الظل بها تدريجيًا، فلا تستبين ملامحها، والإضاءة التى يوظفها الشاعر لا تكشف عن الأشياء المادية فحسب؛ بل تغمر بظلالها المرهقة منطقة الحلم لتجسد المشروع الإنساني العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود، كما تجلى ذلك فى قصيدتى "أغنية الكعكة الحجرية" و"زرقاء اليمامة".

رابعًا: قلب المسلمات. الأصل هو الإحساس باللغة؛ الإحساس باللغة بشكل جمالى، ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوى للتعبير عما فى ذاتك، بشكل مغاير للمسلمات والمألوف.

خامسًا: الاهتمام بالقضايا الوطنية والعربية، واعتبارها إحدى أهم ركائزها، والتى من أجلها كتب الشعر، وهذا يتجلى فى أغلب قصائده تقريبًا.

سادسًا: الاقتباس من التراث، والانصهار به، والاندماج معه إلى درجة أنه يحيى أمامنا فى قصائده، حتى إن لغته و رموزه أسهمت بكل تفاصيلها فى هذا الاقتباس، وتجلى ذلك بوضوح فى القصائد المختارة مثل: "الخيول"، و"زرقاء اليمامة".




منهج الإخراج



نظرا إلى أن اللغة تفيض بالتدفق والتعبير عن مكنون النفس الإنسانية، وتحمل صرخة الروح المعذبة من مشكلات الواقع، كما تحمل موسيقى داخلية وخارجية في جرس الأحرف والكلمات والجمل، وأيضا تحمل التعبير الرمزى، حيث اللغة الشعرية هى التعبير عن عالم الشاعر. " والتعبيرية . كما يتضح من اللفظة نفسها . مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعا مشروعا للإبداع الفنى" (٣٦) . ونظرًا إلى أن القصيدة نفسها تحمل أبعادًا تركيبية غير تقليدية فى بنائها، كما تمتلئ بالنبرة الانفعالية، وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز، إنها صرخة الروح التى تعبر عن أعماق الإنسان لكى تصل إلى المتفرج وتهزه من داخله كما ذكرنا فى التحليل. وأيضا إعداد القصائد المختارة لا يحمل بعدا أرسطيا فى البناء الدرامى؛ وإنما فى نسيج متتال، حيث الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى يعتمد على الحالة النفسية فى التوجه نحو الهدف العام للصياغة الدرامية؛ نظرًا إلى كل ما سبق ، كان منطلق الرؤية الإخراجية فى تناول هذا العمل هو التعبيرية EXPRESSIONISM ، حيث إن الهدف الحقيقى للتعبيرية هو فى رؤية الفن تعبيرًا عن مشاعر الفنان بدلا من محاكاة الواقع أو الطبيعة، لأن " الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن فى تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والإنسان" (٣٧). كما حاول المخرج أن يحقق وجهة نظر آبيا فى العمل المسرحى، وهى البحث " عن المعنى الداخلى النابع من المركب الشاعرى (إضاءة / موسيقى / حركة) " (٣٨).

الممثل

إن المخرج يدرك مدى معرفة هؤلاء المشاركين فى الدورة بالتمثيل كحرفة؛ إنها محدودة ، وبعضهم شارك فى عروض الثقافة الجماهيرية، ومن هذا المنطلق، كان هناك شرح لأهمية دور الممثل فى العرض المسرحى، وأيضا أهمية التدريبات التى

تساعد على أداء الدور وفهمه، وتم التطرق إلى دور الممثل بشكل عام فى العمل المسرحى، ودوره هنا فى إطار القصائد المختارة، والتى تكون عملا مسرحيا أيضا. وكما ينادى كوبو COPEAU [٣٩]، فقد حاول المخرج أن يكتشف مع المجموعة مضمون الفكرة والنص الدرامى الشعرى الذى أُعِدَّ - والذي يقوم بإخراجه - من خلال الكلمات، والصور التعبيرية ، وأن يحس إيحاءاته ، وأن يحس المساحات الزمنية، والحركة ، والإيقاع داخل النص ..... لأن على الممثل أن يدرس حتى يدرك قواعد اللغة، وجمالياتها البلاغية ، ومن ثم يتفهم الكلمة والمضمون الكامن فيها، وما وراء الكلمة من دلالات واقعية أو رمزية أو تعبيرية، ومن ثم يتفهم الممثل المعنى، ويكون قادرا على التعبير عنه بوعى وصدق فني. إن الرؤية فى هذا العمل تنطلق من توجه آبيا، حيث " إن الممثل عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحى، وحركة الديكور، والإضاءة، على أن تكملها الموسيقى " [٤٠]. وفى هذا الإطار كان الوعى بالحركة الجسدية للممثل الفرد والمجموعة ذا دلالة مهمة، حيث كانت حاملة للمشاعر والأحاسيس التي تثيرها المواقف والأحداث ، إنها محاولة الغوص في أعماق الحالة الداخلية، وأن يعكس الجسد الإنسانى كل الخلجات والانفعالات النفسية للحظة الدرامية. إن الشكل والفعل هنا في نسيج واحد مثل تلاحم الروح والجسد، فقد كان هناك كثير من القصائد التى شكلت بعدا حركيا غير واقعي. لقد كان للإحساس والعاطفة توهجات انعكست على حالة الجسم الإنسانى، كما فى قصيدة " الطيور "، حيث تحولت المجموعة إلى طيور تتحرك فى جنبات المسرح، وتتشكل جسديا بين الطيران والهبوط والخنوع والضعف طبقا للحالة النفسية للحظة الدرامية، وأيضا عكست حالة الجسم حالة التشرذم وحالة الضياع للطيور التى لا تجد مأوى لها لأنها مطاردة. وقد كانت قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية "، وما تحمله من مرارة ومذلة وظلم، تصور كم العذاب الإنسانى للمجتمع العربى فى وقت النكسة، لذلك كانت فطرة التعبير وصدقه يعبران عن خلجات النفس الإنسانية فى تفاعلها مع الحدث. وأيضا فى قصيدة "الخيول"، حيث تتحول المجموعة بين خيول تجرى فى حركة قوية تعبر عن ميدان القتال والحرب "الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول"، وفى لحظة أخرى



تعبر عن حركة ضعيفة ذليلة " اركضى كالسلاحف "، وخيول تقف صامتة جامدة كما لو كانت معروضة فى متحف أو فى الميادين "اركضى نحو زوايا المتاحف.. صيرى تماثيل من حجر فى الميادين"، وأيضا قصيدة " لا أبكيه "، حيث حاولت أن تجسد المجموعة حركة أمواج النيل.

تنوع أداء الممثل بين تعبير جماعى وفردى، وهذا أتاح الفرصة للتدريب على مهام الجوقة فى العمل المسرحى، سواء بالتعليق المحايد، أو بالتدخل الإيجابى، أو السلبى فى الحدث المسرحى، وأيضا أعطى الفرصة لعمل حوار فردى وجماعى. وتنوع الأداء بين قصائد ذات شحنات انفعالية رقيقة، مثل قصائد "بستان الزهر"، و"الكمان"، و"زهور"، و"بطاقة كانت هنا"، و"ضد من"، وقصائد ذات شحنات انفعالية عنيفة، مثل قصائد " أغنية الكعكة الحجرية"، و"البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، و"الخيول". وبذلك كانت الشخصيات تنقسم وتزدوج وتتكرر ويذوب بعضها فى بعض، والأحداث تجرى وتكتسب معناها من اللحظة الكلية للموقف الدرامى، فقد كانت القصائد الطويلة تُقَسَّم إلى أصوات متعددة يكمل بعضها بعضا، وفى الوقت نفسه تصنع تطورًا متناميًا للحدث داخل القصيدة الواحدة، مثل قصائد "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، و"الخيول"، و" أغنية الكعكة الحجرية". والقصائد القصيرة كانت ذات صوت واحد، حيث تتكامل الحالة الشعورية فى دفقة واحدة، مثل قصائد" بستان الزهر "، " ضد من "، " الكمان "، " المطر ".

ونظرًا إلى أنه داخل العمل لم تكن هناك شخصيات محددة المعالم لها أبعاد اجتماعية وجسدية ونفسية، لذلك كان هناك قدر من الحرية للممثلين أن يتخيلوا نوعية الشخصيات وصفاتها طبقا لحالة الكلام والموقف الدرامى، وأن يجسدوا ذلك التخيل بأسلوب عملى فى الحركة، والإشارة، والإيماءة، وأيضا فى عكس الحالة النفسية للحظة الدرامية. ومن خلال أسلوب الارتجال والبحث والنقاش بدأت الشخصيات تتبلور وتظهر ملامحها لدى المتدربين، وتجسدت شخصيات مثل: الجنود على جبهة القتال، الأم التى فقدت ابنها فى الحرب، راو يحكى الحدث، زوجة تتمنى حياة سعيدة، محب يبحث عن حبيبته، حبيبة ترسل بباقة

زهور إلى حبيبها، مريض فى اللحظات الأخيرة فى مستشفى، مسافر فى الطرقات، عجوز يعيش على شاطئ بحر، وأيضا كانت هناك شخصيات للحيوانات مثل الطيور والخيول.

تنوع الأداء بين لغة شعرية تمثيلية ولغة غنائية أوبرالية، لتوضيح المعنى وتوكيده بنسيج فنى مختلف عن لغة الكلام، فقد حقق هذا المزج بعدًا حواريًا شائقًا بين اللغة المنطوقة واللغة المغناة والمصحوبة بالموسيقى الحية. كما أتاحت المعانى المختلفة فى مضمون اللغة الشعرية فرصة كبيرة للتعبير الحركى مع اللغة فى آن واحد، مثل الجرى وإلقاء القصيدة، وبخاصة فى قصيدة "الطيور"، وأيضا قصيدة "الخيول". لقد كان ذلك صعبا فى البداية، ثم بعد ذلك بالتدريبات والمران أصبحت الحركة مقبولة. كما أعطت اللغة الدرامية أيضا فرصة للتعبير والحركة الصامتة للجسم، وإبراز دور التعبير الصامت للمعنى الكامن فى اللحظة الدرامية.

الصورة المرئيـة

نظرًا إلى تعدد القصائد الشعرية، ومن ثم تعدد اللحظات الدرامية، مما فرض تعددًا فى المناظر التشكيلية، والتى بدورها تعبر عن الحالات والمعانى المختلفة داخل القصائد الشعرية، فمن هنا تم عمل حلول مختلفة وبأساليب متعددة لخلق البيئة المكانية والزمانية والنفسية للحظة الدرامية. ،برت الصورة المرئية. والتى صممها ونفذها د. عبد المنعم مبارك مع مجموعة العمل من الدارسين. للمنظر العام عن الحالة التعبيرية، حيث تكون المنظر من بانوراما خلفية من التل مرسوم عليها بالقماش الملون لوحة تعبيرية تعبر عن خلجات النص الدرامى من أشكال طيور وورود وأشجار وسحب وغيوم متداخلة يتوسطها قرص شمس ذهبية كبيرة تبدأ صغيرة ضعيفة مع بداية العرض المسرحى وتتدرج مع تطور الأحداث حتى تصعد فى النهاية مكتملة عالية مشرقة فى منتصف المنظر المسرحى مع قصيدة "لا أبكيه". كما كانت هناك قطع للديكور مكملة تنزل من أعلى المسرح فى منتصفه تتقدم البانوراما الخلفية لكى تكون منظرا وشكلا جديدا، فمثلا فى قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" نزل من أعلى المسرح الوشاح



الفلسطينى عليه بقع دم متناثرة توحى وتعكس حالة الحرب التى تحياها الأمة العربية، وفى قصيدة " ضد من" نجد كل الأشياء على خشبة المسرح تتحول إلى اللون البيض، وينزل من أعلى المسرح أيضا وشاح أبيض مرسوم عليه وجوه بشرية غير محددة المعالم بلون أبيض ناصع ، تعبر عن مشهد المستشفى وحالة المرض، ثم اكتملت الصورة حينما ارتدت المجموعة الملاءات البيضاء، ما عدا شخصًا واحدًا يرتدى ملاءة سوداء وقناعًا مشوهًا يدخل المسرح فى لحظة معينة وكأنه شبح الموت يخيم بظلاله، وكانت هذه اللوحة بمثابة صرخة الإنسان ضد المجهول. كانت الملابس للرجال عباءة سوداء مطرزة باللون الذهبى ذات رسوم عربية، أما بالنسبة إلى السيدات فكانت أيضا عباءة بيضاء مطرزة بالألوان الأصفر والأخضر والبنفسجى، وهى أيضا ذات أشكال عربية، وهذه الملابس تنسجم مع الخلفية والديكورات المدلاة من أعلى المسرح، أما الملحقات فكان لها دور مهم فى رسم المنظر العام، والتعبير عن مضامين القصائد، ففى قصيدتى "زرقاء اليمامة" و" أغنية الكعكة الحجرية" لُبسَتْ شيلان فلسطينية على الرقبة والأكتاف، وأيضا استُخدِمَت مجموعة من الورود فى قصيدة " سلّال من الورد " تضافرت هذه الورود فى رسم الصورة مع الكلمة. وفى قصيدة "ضد من" كانت الملاءات البيضاء التى ارتدتها مجموعة الممثلين ذات قيمة كبيرة فى تغيير المنظر إلى اللون الأبيض، والذى أوحى بجو المستشفى، وأيضا استخدام القناع الذى يعبر عن شبح الموت فى القصيدة نفسها، حيث أضفى رهبة وخوفًا على اللحظة، وكذلك الملحقات المتخيلة عن طريق التمثيل الصامت فى قصيدة "الكمان"، ومحاولة تجسيد العزف على الكمان من خلال الحركة الصامتة، كان لها قيمة جمالية مع استخدام صوت الكمان الحقيقى.

كما لعبت الإضاءة دورا مهمًا فى تصوير المناخ النفسى الداخلى للحدث الدرامى من خلال الظل والنور بدرجاتهما المختلفة، ومحاولة الربط بين القيم الشاعرية فى الكلمة والقيم الشاعرية للإضاءة والموسيقى. لقد خلقت الحالة النفسية للحظات درامية مختلفة ومتدرجة من القوة إلى الضعف، ومن البرودة إلى السخونة ، وأسهمت فى رسم الصورة للمنظر المسرحى، وتتجلى هذه اللحظات فى قصيدة "الخيول"، حيث عبرت الإضاءة عن حالة المتحفية التى فيها

الخيول. وفى قصيدة "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" خلقت الإضاءة بعدا باردا يعبر عن حالة العمى التى أصابت زرقاء اليمامة. وفى قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" عبرت الإضاءة عن الحالة الشعورية التى وصفها الشاعر، حيث "المنازل أضرحة، والزنازن أضرحة، والمدن أضرحة ". إنها حالة القبور، فقد كان بالصورة كثير من الظلال وأشباه الظلال المعتمة. وأيضا حالة الدكانة والموت فى قصيدة " ضد من"، حيث نجد كل الأشياء على خشبة المسرح تتحول إلى اللون البيض، حتى الخلفية لونها أبيض مرسوم عليها وجوه بشرية غير محددة المعالم بلون أبيض ناصع. والإضاءة يغلب عليها اللون الأبيض بدرجات مختلفة تصنع ظلالا على أرضية المسرح. وخلفية المنظر توحى بعالم كئيب، مما يعكس حالة الوهن والموت التى يتحدث عنها الشاعر. ولقد عكست أجساد الممثلين حالة الحزن. ثم فى قصيدة "لا أبكيه" تتحول الإضاءة إلى القوة والنورانية لكى تعكس حالة الأمل والرؤية المشرقة للغد، والمستقبل لمصر ، لأن مصر هى الماضى المجيد، والحاضر الخصيب والمزهر. كما أن استخدام (البروجيكتور) المتحرك للمغنى كان له أثر فى التركيز على الأداء الغنائى ومتابعته.

الموسيقى

كان هناك حوار مع المجموعة حول دور الموسيقى داخل العمل المسرحى من حيث إنها نسيج سمعى يعبر عن الأحداث الدرامية ويطورها، يعبر عن الشخصيات المختلفة عن طريق اللحن الدال، كما يمكنها أن تكون فواصل للانتقال من مشهد إلى آخر، وكذلك كيف يمكن الاستفادة من فريق الموسيقى داخل قصر الثقافة، مع ضرورة استخدام الإمكانات المتاحة فى تحقيق رؤية موسيقية من خلال آلة واحدة أو آلتين، وأيضا باستخدام صوت واحد أو صوتين. ومن خلال النقاش لم يكن هناك من بين المجموعة من يجيد العزف على آلة موسيقية، أو له القدرة على التلحين أو الغناء لكى يشارك بمجهوداته فى التجربة المسرحية. وكان هناك تساؤل مهم حول استخدام الموسيقى داخل العمل الفنى الذى نحن بصدده، هل ستكون مسجلة، أو موسيقى حية؟ وكانت نتيجة المناقشة استخدام موسيقى حية لكى تتضافر وتتناغم مع اللغة الشعرية، وبالفعل كان

المؤلف الموسيقى شريف الدين يقوم بتدريس مادة تذوق موسيقى لهذه الدورة، وتم اللقاء، وشرح الموضوع، ثم أُختيرت مجموعة من القصائد تغنى من خلال صوت نِسَوى . نيفين علوبة . وصوت رجالى . أشرف سويلم . بطريقة الغناء الأوبرالى الذى يتفق تماما مع شاعرية الكلمة عند أمل دنقل، وهذه القصائد موزعة على مدار العرض المسرحى حتى يكون هناك تنوع بين الشعر الدرامى التمثيلى والشعر الدرامى الغنائى. وكان لحضور التدريبات مع فريق الممثلين تأثير فعال فى الإحساس بتطور الأحداث ، وهذا جعلهم وكأنهم جزء عضوى من نسيج العمل الفني، وبذلك جاءت الألحان موحية بالجو النفسى، ومعبرة عن المعانى في اللحظات الدرامية المختلفة. أما بالنسبة إلى استخدام الآلات الموسيقية، فقد اتُفِقَ على أن تكون آلة البيانو مصاحبة للغناء، وأن يكون موقعها جزءًا من الديكور على خشبة المسرح فى جهة منتصف اليسار، وأن يكون هناك أيضا أوركسترا صغير من الوتريات، وبعض آلات النفخ، مثل الأبوا والفلوت فى حفرة الأوركسترا بمسرح الجمهورية.

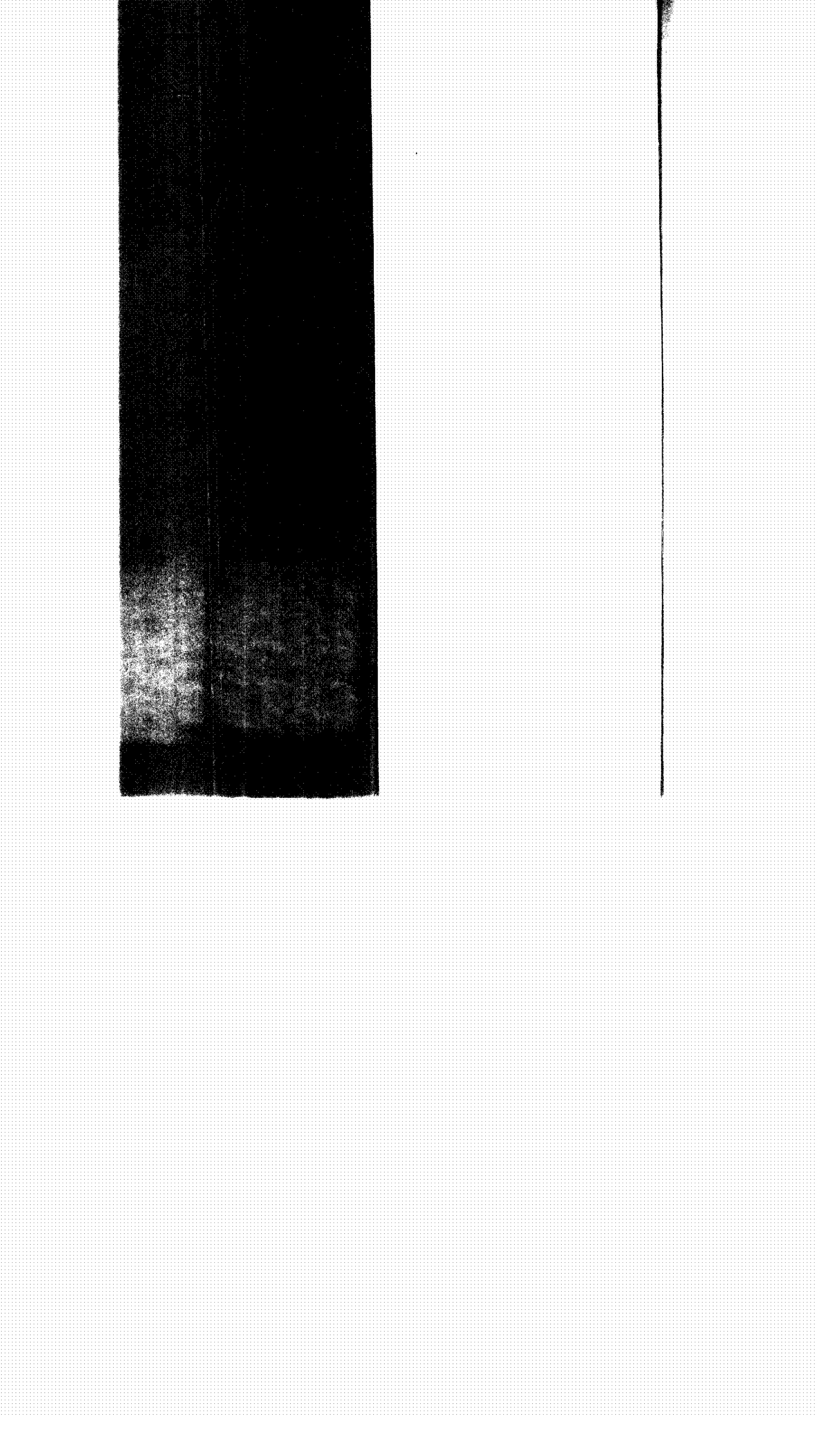
لقد تضافرت الكلمة والموسيقى فى نسيج هارمونى، وكانت أيضا الموسيقى وسيلة إلى استبطان الصورة الداخلية للشعر، وأيضا التعبير عن معانى المواقف المختلفة، وأيضا الانتقال من حدث إلى حدث آخر، وكذلك تنوع الأداء الموسيقى للآلات، فقد كانت هناك أغان تؤدى بمصاحبة البيانو فقط، وأغان أخرى تؤدى بمصاحبة أوركسترا الوتريات، مثل قصيدة "بستان الزهر"، وكيف عبرت الجملة الموسيقية بتنوع عدد الآلات عن حالة التمنى لدوام البيت المرح، وهذا التنوع فى استخدام الآلات خلق تنوعا فى اللحن. وكذلك تنوع الصوت البشرى الغنائى بين السوبرانو نيفين علوبة والتينور أشرف سويلم، وقد صنع هذا التنوع صراعا دراميا فى النسيج الموسيقى الغنائى. وتلعب الموسيقى دورا حواريا بارزا مع لغة الشعر فى قصيدة "الكمان"، حيث نجد الشاعر كلما مر من شارع، أو ذهب إلى النوم، أو سافر بالقطار يطارده صوت الكمان. وكان للموسيقى الحية تأثير كبير فى وضوح هذه الصورة الجميلة التى رسمها الشاعر، وجسدها المشهد الدرامى على خشبة المسرح فى حوار فنى حى بين كلمات الشاعر، ونغمات آلة الكمان، فكانت تتخلل الكلمات والجمل اللفظية نغمات صوت الكمان محققة انسجاما بين



الكلمة والنغمة. لقد كانت الموسيقى جزءًا من البناء الدرامى للعمل الفنى، وفى نسيجه، كأنها علاقة الروح والجسد.

لقد حاول المخرج أن يصنع إيقاعا عاما منسجما بين الكلمة والحركة والموسيقى والغناء والإضاءة بحيث تخلق حالة من الشاعرية الساحرة.






الأكاديمية

من أهم الملاحظات التى خرجت بها حول هذه التجربة، ما يلى :

- قصر الثقافة هو مؤسسة تربوية، وعلى القائد الثقافى مسئولية إعطاء الفرصة للمشاركين لممارسة خبراتهم التخيلية وألعابهم الابتكارية التى تعتبر الأساس لحياة طبيعية ، سعيدة ، يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية . فمن خلال النشاط المسرحى فى قصر الثقافة، تنمو الثقافة العامة للمشاركين، وتزداد خبراتهم ومعلوماتهم ، عن الأنشطة المختلفة التى تمارس من خلاله : دراسة للنصوص المسرحية، والتى تنمى التعبير، وتزيد من الحصيلة اللغوية ، وتنمى ملكة التذوق الأدبى ، والتدريب على فن التمثيل والإلقاء المسرحى، ومعرفة بفنون الرسم والمناظر والإخراج، وإدارة المسرح والإضاءة، والملابس، وغير ذلك. إنها السمة المعروفة للمسرح لا مناص لقصر الثقافة. من أن يأخذ بها ، وهى سمة التركيبية، فالصيغة المسرحية المطلوبة . ينبغى أن تضع فى حسبانها فتح المجالات المختلفة للفنون وألوان النشاط التى تجتمع وتتضافر فى التجربة المسرحية ، من أداء تمثيلى ونصوص (أدبية أو مقرونة بمسرحة المناهج وموسيقى وفنون تشكيلية ... إلخ) .

- أسلوب العمل الجماعى إنما هو واحد من أهم العوامل التى تشجع المشاركين على التعاون ، وإطلاق قدراتهم الإبداعية والتخيلية. فقد كان لمجموعة الدارسين إمكانات متنوعة، وبالفعل استخدمت هذه الطاقات البشرية فى ورش العمل، سواء فى إعداد النص المسرحى، أو فى تصميم الديكور والملابس وتنفيذهما، ومساعدة الإخراج.

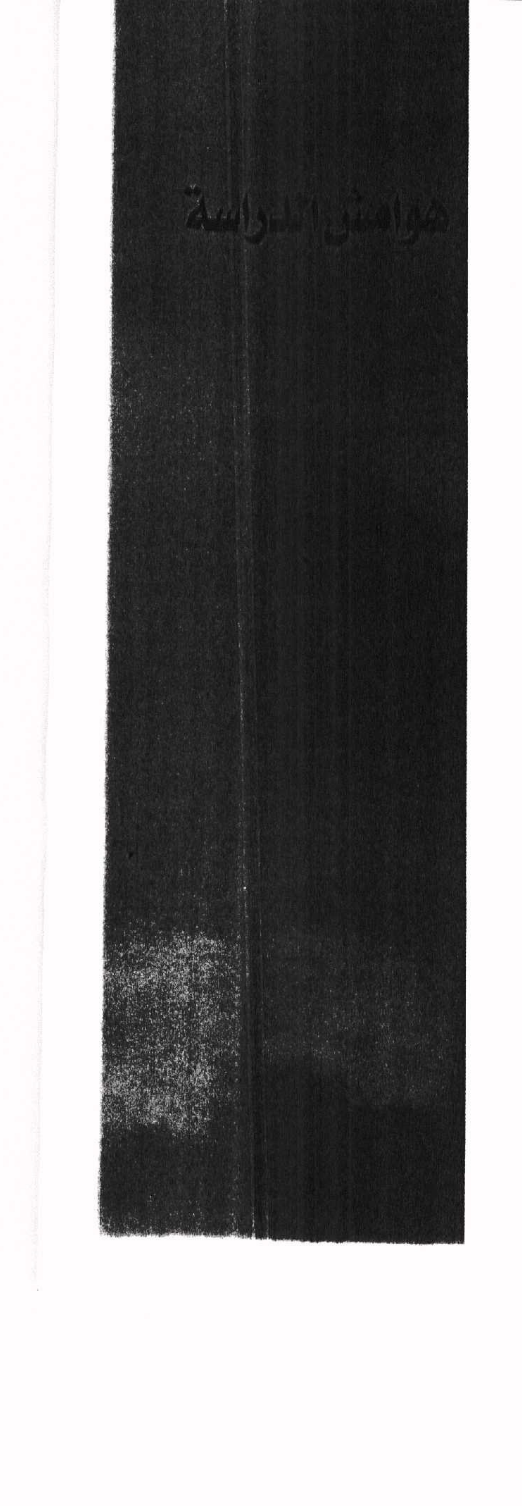
- المخرج كان يطمح إلى أن تكون للغة الحركة روح شاعرية تنعكس على كل أجزاء الجسم، وهى أيضا محددة، فالإشارة والإيماءة والحركة محسوبة بدقة فى إطار الحدث والموضوع ، وذلك كله لا بد له أن يكون منسجما ومتوافقا مثل انسجام الأصوات والنغمات الموسيقية فى القصيد السيمفونى، ولكن عدم



مرونة الجسم لدى المشاركين، وأيضا عدم الخبرة المعرفية بفن التمثيل جعلا القيام بالحركة فى أضيق الحدود، وأيضا بالنسبة إلى الممثلين كان يغلب على بعضهم روح الخطابية والمبالغة التى جاهد المخرج كثيرا مع المجموعة فى محاولة التخلص منها، ولكن ذلك كان بقدر بسيط.

- استخدام أسلوب المسرح البسيط في الإمكانات التقنية، ورسم المنظر المسرحى، والملابس، والإكسسوار، والبعد عن التعقيدات الفنية المعقدة، لهو خير سبيل فى إنتاج العمل الفنى داخل قصر الثقافة.
- الحث على أسلوب العمل الجماعى والتعاون من أجل هدف فني وتربوى، تسعى كل الجهود لكي تصل إليه في أفضل صورة فنية، ومن هنا يجب أن يكون قصر الثقافة هو أشبه بمصنع يعمل فيه عمال كثيرون، كل فريق يعرف عمله جيدا، يؤديه فى مشاركة إيجابية من قبل المشاركين فى مختلف ألوان الفنون والأعمال التى يضمها هذا النشاط، مؤكدين فى ذلك مبدأ من أهم مبادئ التربية الحديثة؛ ألا وهو"التعليم عن طريق العمل"Learning by doing.




هوامش الدراسة

دفاتر الأكاديمية

1-Morgan, David (1988) Focus Groups as Qualitative Research, London, A stage university press, p. 17.

٢- دنقل، أمل، ديوان أمل دنقل... الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥ .

3- Elliott, Jphn (1991) Action Reseaech for Educational change, London, Open University Press, p.69.

4- Heathcote, Dorothy (1984) Heathcote, Dorothy collected writings an education and drama, London, Oxford University press, p 202-210.

٥- مقال، فن العزف على أوتار القصب، رضا الطويل، سفر أمل دنقل، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٨١ .

٦- الغرفي، حسن: النشيد الأبدي - أمل دنقل... سيرة شعرية ثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٧ .

٧- مقال، أمل دنقل شاعر من هذا الزمان، سفر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ١٢٠ .

٨- الغرفي، حسن : النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص٧ .

٩- المرجع السابق ص ١٦ .

١٠- المرجع السابق ص ١٧ .

١١- نفسه.

١٢- مقال، الحداد يليق بالشعراء، حلمي سالم، سفر أمل دنقل، مرجع، سابق ص ١٣٧ .

١٣- مقال، أزمة الشعر الجديد، جلال العشري، سفر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٢٧١ .

١٤- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ١٤٣ .

١٥- مقال، أمل دنقل وتجديد الشعر العربي، عبد العزيز المقالح، صحيفة الحياة، أكتوبر٢٠٠٣.

١٦- دنقل ، أمل، مرجع سابق.

١٧- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ٧١ .

١٨- الغرفي، حسن : النشيد الأبدي، مرجع سابق، ص ٢٣ .



١٩- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ٤٤٥ .

٢٠- الغرفي، حسن : النشيد الأبدى، مرجع سابق، ص ١١ .

٢١- مقال، امل دنقل وتجديد الشعر العربى، عبد العزيز المقالح، صحيفة الحياة، أكتوبر ٢٠٠٣.

٢٢- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ١٥٩ .

٢٣- الغرفي، حسن : النشيد الأبدى، مرجع سابق، ص ٤٩ .

٢٤- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ٢٢٦ .

٢٥- الغرفي، حسن : النشيد الأبدى، مرجع سابق، ص ٣٦ .

٢٦- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ٢٠٨ .

٢٧- الغرفي، حسن : النشيد الأبدى، مرجع سابق، ص ٥٦ .

٢٨- دنقل، أمل، مرجع سابق، ص ٤٥٩ .

٢٩- المرجع السابق، ص ٤٤٢ .

٣٠- المرجع السابق، ص ٢٠٢ .

٣١- المرجع السابق، ص ٤٤٠ .

٣٢- المرجع السابق، ص ٣٧٤ .

٣٣- المرجع السابق، ص ٨٦ .

٣٤- المرجع السابق، ص ٥٤ .

٣٥- المرجع السابق، ص ٦٩ .

٣٦- صليحة، نهاد : المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٣.

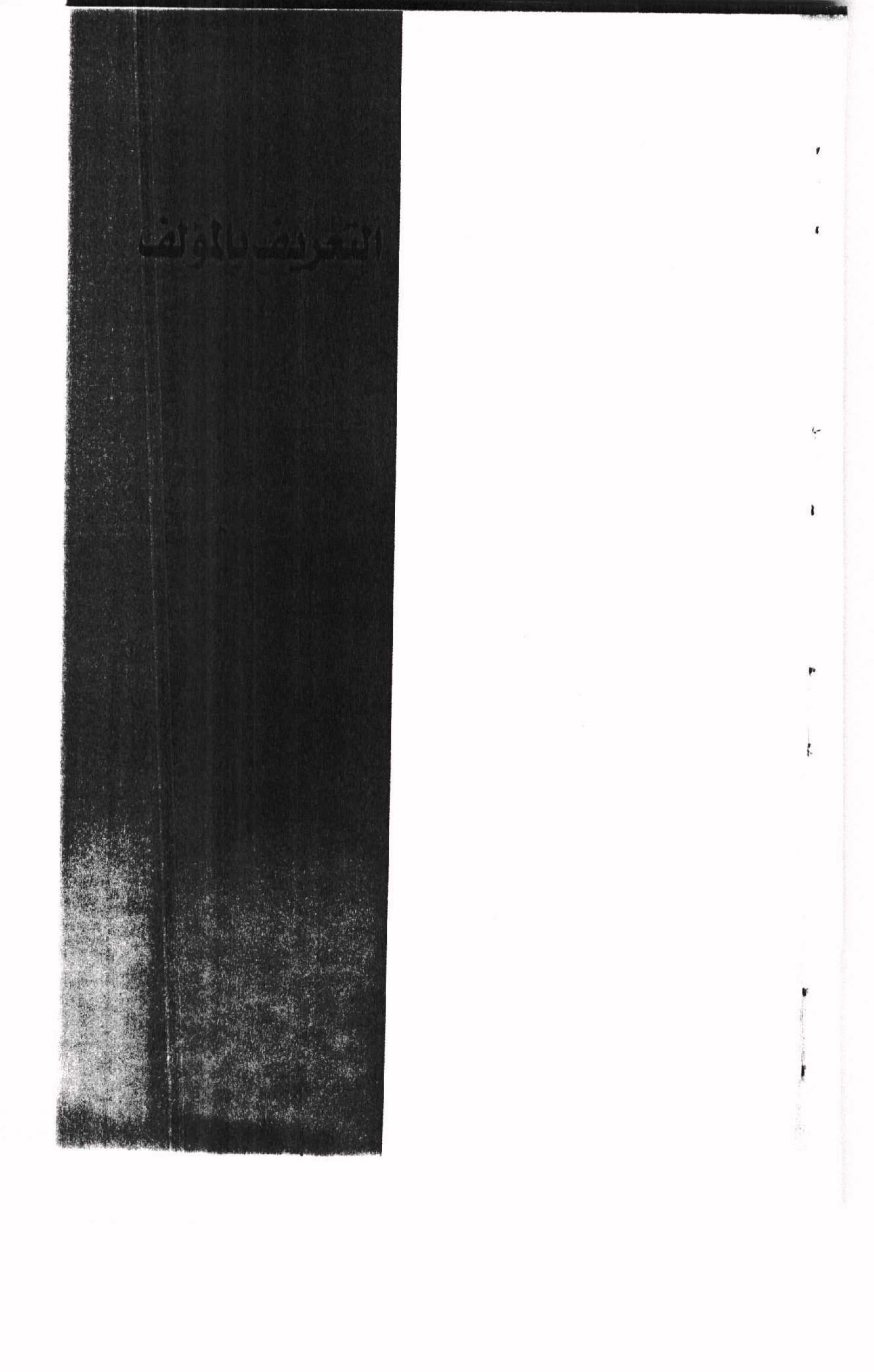
٣٧- المرجع السابق، ص ٧٥ .

٣٨- أردش، سعد : المخرج فى المسرح المعاصر، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩، ص ١٠٨ .

39- Games Roose Evans (1984) Experimental Theatre From Stanislavsky To Peter Brook. Routledge & Keganpaul, London.

٤٠- أردش، سعد، مرجع سابق، ص ١١٠ .





التعريف بالمؤلف


دفاتر الأيام



د. محمد أبو الخير

المؤهلات الدراسية

- حاصل على بكالوريس المعهد العالى للفنون المسرحية - قسم التمثيل والأخراج - أكاديمية الفنون، عام ١٩٨١.
- دبلوم الدراسات العليا قسم -" الإخراج - أكاديمية الفنون، عام ١٩٨٥.
- درجة الماجستير فى الفنون MA، عام ١٩٨٧.
- درجة الدكتوراه PhD عام ١٩٩٤ ، من جامعة ليدز ميتروبوليتان، إنجلترا Leeds Metropolitan University, Englnd.

الوظائف

- معيد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (١٩٨١ - ١٩٨٧) .
- مدرس مساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (١٩٨٧ - ١٩٩٤).
- مدرس بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (١٩٩٤ - ١٩٩٩).
- أستاذ مساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (١٩٩٩ حتى ٢٠٠٤) .
- أستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون منذ مايو ٢٠٠٤.
- انتدب مديرا عاما للمسرح القومى للأطفال (يناير ١٩٩٦ - يناير ٢٠٠٤) إلى جانب عمله بالأكاديمية .
- الآن منتدب وكيل الوزارة، رئيس الإدارة المركزية للطلائع، ٢٠٠٤.
- أخرج كثيرًا من المسرحيات للكبار والأطفال منها "رحلة الحلاج" (١٩٩٥)، "زيزو موهوب زمانه" (١٩٩٧)، " مسرح المخترعات" (١٩٩٧)، " أحلام حصان الشطرنج" (١٩٩٨)، " الأم الخشبية" (١٩٩٩)، "سابر والطبق الطائر"(٢٠٠٠)، "ليلى فى الغابة" (٢٠٠٠)، "حلم المستقبل" (٢٠٠١)، " الكتاب معرفة وخيال"(٢٠٠٠)، "القلب ما زال ينتظر"(٢٠٠١) "زيزو ديجيتال" (٢٠٠٢) "لغز القمة الذهبية" (٢٠٠٢).
- أخرج الأولمبياد المصرى الأول، الصالة المغطاة، استاد القاهرة (٢٠٠٢)، "عالم جديد" (٢٠٠٣).
- أصدر كتاب " مسرح الطفل "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٨.

■ أصدر كتاب "عبد التواب يوسف ومسرح الطفل العربى". الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٦ .

■ أصدر كتاب" دراما الأطفال " Children's Drama (باللغة الإنجليزية)، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، ١٩٩٦.

■ راجع كثيرًا من الكتب ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، منها: " الممثل وجسده (١٩٩٦)، " ألعاب للممثلين وغير الممثلين" (١٩٩٧)، " جورجو ستريلر" (١٩٩٨)، "لا تمثيل من فضلكم" (٢٠٠١)، "مسرحيات أمريكية قصيرة" (٢٠٠١) ، "المؤثرات المسرحية"(٢٠٠١)، " السينوغرافيا" (٢٠٠٤).

■ أشرف على وناقش كثيرًا من رسائل الماجستير والدكتوراه .

■ شارك فى كثير من المؤتمرات والندوات الدولية والمحلية .

■ عضو مكتبة الإسكندرية .

■ عضو اتحاد الكتاب .

■ عضو لجنة ثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للثقافة.

■ عضو جمعية حق الطفل فى اللعب.

■ عضو لجان تحكيم كثير من المهرجانات، مثل مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال، ومهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون ، وعضو لجنة تحكيم المهرجان الثالث لمسرح الطفل العربى، الأردن.

■ رئيس لجنة متابعة العروض الأجنبية فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ٢٠٠٢-٢٠٠٤.

الجوائز

■ جائزة الدولة التشجيعية فى ثقافة الأطفال عام ١٩٩٩ .

■ الجائزة الفضية فى مهرجان القاهرة السادس للإذاعة والتليفزيون ، يوليو ٢٠٠٠، عن إخراج مسرحية "سامر والطبق الطائر".

■ الجائزة الذهبية فى مهرجان القاهرة السادس للإذاعة والتليفزيون ، يوليو ٢٠٠٠، عن كتابة سيناريو فيلم الكارتون "كأس النيل".

■ درع المهرجان الثالث لمسرح الطفل العربى، الأردن، سبتمبر ٢٠٠٠ .

■ حصل على كثير من شهادات التقدير، من مصر، وتونس، والأردن، والمغرب.



صدر من دفاتر الأكاديمية

١- قرارنا .. تكاملية الفنون وتراسلها

نخـــبـــة من الأســـاتذة